Giorgio Agamben

Profanaciones

filosofía e historia

AH

Adriana Hidalgo editora

Giorgio Agamben

Profanaciones

Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro



Adriana Hidalgo editora

Agamben, Giorgio
Profanaciones - 1ª. ed. 1ª. reimp.
Buenos Aires : Adriana Hidalgo, 2005.
126 p. ; 19x13 cm. - (Filosofía e historia)

ISBN 987-1156-34-0

1. Filosofía Moderna I. Título
CDD 190

filosofía e historia

Título original: *Profanazioni*
Traducción: Flavia Costa y Edgardo Castro

Editor:
Fabián Lebenglik

Diseño de cubierta e interiores:
Eduardo Stupía y G. D.

Córdoba 836 - P. 13 - Of. 1301
(1054) Buenos Aires
e-mail: info@adrianahidalgo.com
www.adrianahidalgo.com

Impreso en Argentina
Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

GENIUS

Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have is my own.
Próspero al público

Los latinos llamaban Genius al dios al cual todo hombre es confiado en tutela en el momento de su nacimiento. La etimología es transparente y se la puede observar todavía en nuestra lengua en la cercanía que hay entre genio y generar. Que Genius tiene que ver con el generar es por otra parte evidente en el hecho de que el objeto por excelencia "genial", para los latinos, era el lecho: *genialis lectus*, porque en él se realiza el acto de la generación. Y consagrado a Genius era el día del nacimiento, al que por esto mismo denominamos todavía genesíaco.[1] Los regalos y los banquetes con los cuales celebramos el cumpleaños son, a pesar del odioso y ya inevitable cantito anglosajón, un recuerdo de la fiesta y de los

[1] [N. de T.] En italiano existe el adjetivo "genetliaco", derivado del griego *genethliakós* y del latín *genethlicus*, que se podría traducir por "del natalicio". En castellano, "genetlíaco" se aplica al poema o composición referido al nacimiento de una persona, así como a la práctica de pronosticar a alguien su buena o mala fortuna por el día en que nace. Preferimos usar, entonces, si bien no es exacto, "genesíaco": relativo a la génesis.

sacrificios que las familias romanas ofrecían al Genius en el natalicio de sus integrantes. Horacio habla de vino puro, de un lechón de dos meses, de un cordero "inmolado", es decir, rociado con la salsa para el sacrificio; pero parece que, en sus orígenes, no había más que incienso, vino y deliciosas figazas de miel, porque Genius, el dios que preside el nacimiento, no gustaba de los sacrificios sangrientos.

"Se llama mi Genius, porque me ha engendrado (*Genius meus nominatur, quia me genuit*)." Pero eso no basta. Genius no era solamente la personificación de la energía sexual. Ciertamente cada ser humano varón tenía su propio Genius y cada mujer tenía su Juno, ambos manifestaciones de la fecundidad que genera y perpetúa la vida. Pero, como es evidente en el término *ingenium*, que designa la suma de las cualidades físicas y morales innatas en aquel que comienza a ser, Genius era de alguna manera la divinización de la persona, el principio que rige y expresa toda su existencia. Por esto a Genius era consagrada la frente, no el pubis; y el gesto de llevarnos la mano a la frente, que hacemos casi sin darnos cuenta en los momentos de desconcierto, cuando nos parece casi que nos hemos olvidado de nosotros mismos, recuerda el gesto ritual del culto de Genius (*unde venerantes deum tangimus frontem*). Y dado que este dios es, en cierto sentido, el más íntimo y propio, es necesario aplacarlo y mantenerlo propicio en todos los aspectos y en todos los momentos de la vida.

Hay una locución latina que expresa maravillosamente la secreta relación que cada uno debe saber entablar con su propio Genius: *indulgere Genio*. A Genius es preciso condescender y abandonarse, a Genius debemos conceder todo aquello

que nos pide, porque su exigencia es nuestra exigencia, su felicidad es nuestra felicidad. Aun si sus –¡nuestras!– exigencias puedan parecer poco razonables y caprichosas, es bueno aceptarlas sin discutir. Si, para escribir, tenemos –¡tiene él!– necesidad de ese papel amarillento, de esa lapicera especial, si necesitamos precisamente aquella luz mortecina que alumbra desde la izquierda, es inútil decirse que cualquier lapicera hace su trabajo, que todas las luces y todos los papeles son buenos. Si no vale la pena vivir sin aquella camisa de lino celeste (¡por favor, no la blanca con el cuellito de empleado!), si nos sentimos sin ánimo para seguir adelante sin esos cigarrillos largos hechos en papel negro, no sirve de nada repetirse que son solamente manías, que es hora de ponerse más juiciosos. *Genium suum defraudare*, defraudar al propio genio, significa en latín entristecerse la vida, embrollarse a uno mismo. Y *genialis*, genial, es la vida que aleja la mirada de la muerte y responde sin dudar a la incitación del genio que la ha generado.

Pero este dios intimísimo y personal es también lo que en nosotros es más impersonal, la personalización de lo que, en nosotros, nos supera y excede. "Genius es nuestra vida, en tanto ésta no ha sido originada en nosotros, sino que nos ha dado origen." Si él parece identificarse con nosotros, es sólo para revelarse súbitamente después como más que nosotros mismos. Comprender la concepción del hombre implícita en Genius significa entender que el hombre no es solamente Yo y conciencia individual, sino más bien que desde el nacimiento hasta la muerte convive con un elemento impersonal

y preindividual. El hombre es, por lo tanto, un ser único hecho de dos fases; un ser que resulta de la complicada dialéctica entre una parte no (todavía) individuada y vivida, y otra parte ya marcada por la suerte y por la experiencia individual. Pero la parte impersonal y no individuada no es un pasado cronológico que hemos dejado de una vez por todas a nuestras espaldas y que podemos, eventualmente, evocar con la memoria; ella está presente en todo momento, en nosotros y con nosotros, en el bien y en el mal, inseparable. El rostro de jovencito que tiene Genius, sus largas, trépidas alas significan que no conoce el tiempo, que lo sentimos estremecerse muy cerca de nosotros como cuando éramos niños, respirar y batir las sienes afiebradas,[2] como en un presente inmemorial. Por eso el cumpleaños no puede ser la conmemoración de un día que ya pasó sino que, como toda fiesta verdadera, es abolición del tiempo, epifanía y presencia de Genius. Es esta presencia imposible de alejar lo que nos impide cerrarnos en una identidad sustancial; es Genius el que destruye la pretensión del Yo de bastarse a sí mismo.

La espiritualidad, ha sido dicho ya, es sobre todo esta conciencia del hecho de que el ser individuado no lo está enteramente, sino que contiene todavía una cierta carga de realidad

---

[2] [N. de T.] En italiano, se llama "tempia" –región temporal– a las sienes. También en español el adjetivo "temporal" significa relativo a las sienes. Y en anatomía, el hueso temporal es la parte del cráneo donde éstas se encuentran.

no individuada que es preciso no solamente conservar sino incluso respetar y, de alguna manera, honrar, como se honran las propias deudas. Pero Genius no es sólo espiritualidad, no tiene que ver sólo con las cosas que estamos acostumbrados a considerar las más nobles y altas. Todo lo impersonal en nosotros es genial: sobre todo la fuerza que empuja la sangre en nuestras venas o que nos hace hundirnos en el sueño, la ignota potencia que en nuestro cuerpo regula y distribuye sutilmente el calor y relaja o contrae las fibras de nuestros músculos. Es Genius lo que oscuramente presentimos en la intimidad de nuestra vida fisiológica, allí donde habita lo más propio y lo más extraño e impersonal, lo más vecino y lo más remoto e inmanejable. Si no nos abandonáramos a Genius, si fuésemos solamente Yo y conciencia, no podríamos siquiera orinar. Vivir con Genius significa, en este sentido, vivir en la intimidad de un ser extraño, mantenerse constantemente en relación con una zona de no-conocimiento. Pero esta zona de no-conocimiento no es una remoción, no mueve o traslada una experiencia de la conciencia al inconsciente, donde sedimenta como un pasado inquietante, listo para aflorar bajo la forma de síntomas o neurosis. La intimidad con una zona de no-conocimiento es una práctica mística cotidiana, en la cual el Yo, en una suerte de especial, alegre esoterismo, asiste sonriendo a su propia ruina y, ya se trate de la digestión del alimento o la iluminación de la mente, testimonia incrédulo su propia e incesante disolución. *Genius* es nuestra vida en tanto que no nos pertenece.

Debemos entonces observar al sujeto como un campo de tensiones, cuyos polos antitéticos son Genius y Yo. El campo es recorrido por dos fuerzas conjugadas pero opuestas, una que va de lo individual a lo impersonal y otra que va de lo impersonal a lo individual. Las dos fuerzas conviven, se intersectan, se separan pero no pueden emanciparse completamente una de la otra ni identificarse perfectamente. ¿Cuál es, entonces, para el Yo, el mejor modo de dar testimonio sobre Genius? Supongamos que el Yo quiera escribir. Escribir, no esta o aquella obra, sólo escribir, nada más. Este deseo significa: Yo siento que en alguna parte Genius existe, que hay en mí una potencia impersonal que me impulsa a la escritura. Pero de la última cosa que Genius tiene necesidad es de una obra; él, que jamás ha tenido en sus manos una lapicera (y mucho menos una computadora). Se escribe para devenir impersonal, para devenir geniales, y sin embargo, escribiendo, nos individuamos como autores de esta o aquella obra, nos alejamos de Genius, que no puede jamás asumir la forma de un Yo, y tanto menos de un autor. Todo intento del Yo –del elemento personal– de aproximarse a Genius, de constreñirlo a firmar en su nombre, está necesariamente destinado a fallar. De aquí la pertinencia y el éxito de operaciones irónicas como las de las vanguardias, en las cuales la presencia de Genius era atestiguada mediante la de-creación, la destrucción de la obra. Pero si sólo una obra revocada y deshecha puede ser digna de Genius, si el artista verdaderamente genial es el artista sin obra, el Yo-Duchamp no podrá nunca coincidir con Genius y, en la admiración general, se va de viaje por el mundo como la melancólica prueba de la propia inexistencia, como el tristemente célebre portador de su propia inoperancia.

Por ello, el encuentro con Genius es terrible. Si la vida que se lleva en la tensión entre lo personal y lo impersonal, entre Yo y Genius, es poética, el sentimiento que provoca la idea de que Genius nos exceda y supere por todas partes, que nos suceda algo infinitamente más grande que cuanto nos parece que podríamos soportar, es el pánico. Por eso la mayor parte de los hombres huye aterrorizada cuando se encuentra ante su propia parte impersonal, o trata hipócritamente de reducirla a su propia, minúscula estatura. Puede suceder, entonces, que lo impersonal rechazado reaparezca en forma de síntomas y tics todavía más impersonales, de muecas todavía más excesivas. Pero tanto más risible y fatuo es aquel que vive el encuentro con Genius como un privilegio, el Poeta que se pone en pose y se da aires o, peor, agradece con fingida humildad por la gracia recibida. Delante de Genius, no existen los grandes hombres, son todos igualmente pequeños. Pero algunos son lo suficientemente inconscientes como para dejarse agitar y atravesar por él hasta el punto en el cual caen en pedazos. Otros, más serios pero menos felices, se niegan a encarnar lo impersonal, a prestarle sus labios a una voz que no les pertenece.

Hay una ética de la relación con Genius que define el rango de todo ser. El rango más bajo compete a aquellos –y son muchas veces autores celebérrimos– que consideran a su propio genio como su hechicero personal ("¡todo me sale tan bien!", "si tú, mi genio, no me abandonas..."). ¡Cuanto más amable y sobrio es el gesto del poeta que en cambio minimiza a este sórdido cómplice, porque sabe que "la ausencia de Dios nos ayuda"!

Según Simondon, la emoción es aquello a través de lo cual entramos en relación con lo preindividual. Emocionarse significa sentir lo impersonal que está en nosotros, hacer experiencia de Genius como angustia o regocijo, seguridad o tremor.

En el umbral de la zona de no-conocimiento, el Yo debe deponer sus propiedades, debe conmoverse. Y la pasión es la cuerda tendida entre nosotros y Genius, sobre la cual camina la funámbula vida. Antes incluso que el mundo allí fuera de nosotros, lo que nos maravilla y nos deja estupefactos es la presencia en nosotros de esta parte para siempre inmadura, infinitamente adolescente, que vacila en el umbral de toda individuación. Y es este elusivo jovencito, este *puer* obstinado que nos empuja hacia los otros, en quienes buscamos solamente la emoción que en nosotros permanece incomprensible, esperando que por milagro en el espejo del otro se aclare y elucide. Si mirar el placer, la pasión del otro es la emoción suprema, la primera política, es porque buscamos en el otro esa relación con Genius que no logramos realizar, nuestra secreta delicia y nuestra altiva agonía.

Con el tiempo, Genius se desdobla y comienza a asumir una coloración ética. Las fuentes, quizá por influencia del tema griego de los demonios que habitan en cada hombre, hablan de un genio bueno y de un genio maligno, de un Genius blanco (*albus*) y de uno negro (*ater*). El primero nos empuja y aconseja acerca del bien y hacia el bien; el segundo nos corrompe y nos inclina al mal. Horacio, probablemente con razón, sugiere

que se trata en realidad de un solo Genius, que es sin embargo mutable, por momentos cándido, por momentos tenebroso; por momentos sabio, por momentos depravado. Esto significa, si se lo mira bien, que lo que muta no es Genius, sino nuestra relación con él, que de ser luminosa y clara se hace opaca y oscura. Nuestro principio vital, el compañero que orienta y vuelve amable nuestra existencia, se transforma de golpe en un clandestino silencioso, que nos sigue a cada paso como una sombra y secretamente conspira en contra de nosotros. El arte romano representa así, uno al lado del otro, a los dos Genios: uno que sostiene en su mano una antorcha encendida, y otro, mensajero de la muerte, que derriba la antorcha.

En esta tardía moralización, la paradoja de Genius emerge a plena luz: si Genius es *nuestra* vida en cuanto *no* nos pertenece, entonces nosotros debemos responder de cosas de las cuales no somos responsables; nuestra salvación y nuestra ruina tienen un rostro pueril que es y no es nuestro propio rostro.

Genius tiene un correspondiente en la idea cristiana del ángel guardián, incluso dos ángeles: uno bueno y santo, que nos guía hacia la salvación, y uno malvado y perverso, que nos empuja hacia la perdición. Pero es en la angelología iraní donde Genius encuentra su más límpida, inaudita formulación. Según esta doctrina, el nacimiento de todo hombre es presidido por un ángel llamado Daena, que tiene la forma de una bellísima niña. La Daena es el arquetipo celeste a cuya semejanza el individuo ha sido creado y, al mismo tiempo, el mudo testigo que nos acecha y nos acompaña en cada instante

de nuestra vida. No obstante, el rostro del ángel no permanece idéntico a lo largo del tiempo, sino que, como el retrato de Dorian Gray, se transforma imperceptiblemente con cada gesto que hacemos, con cada palabra, con cada pensamiento. Así, en el momento de la muerte, el alma ve a su ángel venir a su encuentro transformado, según la conducta que haya tenido a lo largo de su vida, en una criatura todavía más bella o en un demonio horrendo, que le susurra: "Yo soy tu Daena, aquella que tus pensamientos, tus palabras y tus actos han formado". Con una inversión vertiginosa, nuestra vida plasma y diseña el arquetipo a cuya imagen hemos sido creados.

Todos terminamos en alguna medida pactando con Genius, con aquello que en nosotros no nos pertenece. El modo en que cada uno trata de apartarse de Genius, de huir de él, es su carácter. Éste es la mueca que Genius, en la medida en que se lo ha esquivado y enmudecido, deja como marca sobre el rostro del Yo. El estilo de un autor, como la gracia de cada criatura, dependen de todos modos no tanto de su genio, como de aquello que en él está privado de genio, es decir de su carácter. Por eso, cuando amamos a alguien no amamos propiamente ni su genio ni su carácter (y mucho menos su Yo), sino la manera especial que esa persona tiene de huir de ambos; su ágil, esbelto vaivén entre genio y carácter. (Por ejemplo, el garbo pueril con el que en Nápoles el poeta engullía a hurtadillas los helados, o el modo oscilante que el filósofo tenía de caminar de aquí para allá por la habitación mientras hablaba, deteniéndose de improviso para fijar la mirada sobre un ángulo remoto del cielorraso).

A cada uno le llega, sin embargo, el momento en que debe separase de Genius. Puede ser de noche, de improviso, cuando ante el sonido de una ráfaga que pasa sentimos, no sabemos por qué, que nuestro dios nos abandona. O acaso somos nosotros los que le damos licencia, en la hora lucidísima, extrema, en la que sabemos que existe una salvación, pero ya no queremos ser salvados. ¡Vete, Ariel! Es la hora en la que Próspero renuncia a sus encantos y sabe que toda la fuerza que le queda ahora es la suya, la última estación, tardía, en la cual el artista viejo rompe su pincel y contempla. ¿Qué cosa? Los gestos: por primera vez son solamente nuestros, completamente desprovistos de todo encanto, puesto que ciertamente la vida sin Ariel ha perdido su misterio. Y aun así, en alguna parte sabemos que sólo en este preciso momento nos pertenece, que sólo ahora comenzamos a vivir una vida puramente humana y terrena, la vida que no ha mantenido sus promesas y puede ahora por esto darnos infinitamente más. Es el tiempo exhausto y suspendido, la brusca penumbra en la cual comenzamos a olvidarnos de Genius, es la noche concedida. ¿Ha existido Ariel alguna vez? ¿Qué es esta música que se deshace y se aleja? Sólo la despedida es verdadera, solamente ahora comienza el larguísimo desaprendizaje de sí. Antes de que el lento jovencito vuelva a retomar uno a uno sus rubores, una a una, imperiosamente, sus perplejidades.

Magia y felicidad

Walter Benjamin dijo una vez que la primera experiencia que el niño tiene del mundo no es que "los adultos son más fuertes, sino su incapacidad de hacer magia". La afirmación, efectuada bajo el efecto de una dosis de veinte miligramos de mescalina, no es por esto menos exacta. Es probable, en efecto, que la invencible tristeza en la cual se sumergen cada tanto los niños provenga precisamente de esta conciencia de no ser capaces de hacer magia. Aquello que podemos alcanzar a través de nuestros méritos y de nuestras fatigas no puede, de hecho, hacernos verdaderamente felices. Sólo la magia puede hacerlo. Esto no se le escapó al genio infantil de Mozart, quien en una carta a Bullinger señaló con precisión la secreta solidaridad entre magia y felicidad: "Vivir bien y vivir felices son dos cosas distintas; y la segunda, sin alguna magia, no me ocurrirá por cierto. Para que esto suceda, debería ocurrir alguna cosa verdaderamente fuera de lo natural".

Los niños, como las criaturas de las fábulas, saben perfectamente que para ser felices es preciso tener de su lado al genio de la botella, tener en casa el asno cagamonedas o la gallina de los huevos de oro. Y en cada ocasión, conocer el lugar y la fórmula vale mucho más que proponerse honestamente y dedicarse con todas las fuerzas a alcanzar un objetivo. Magia significa, precisamente,

que nadie puede ser digno de la felicidad; que como sabían los antiguos, la felicidad, para el hombre, es siempre *hýbris*, es siempre arrogancia y exceso. Pero si alguien llega a reducir la fortuna con el engaño, si la felicidad depende, no de lo que esa persona es, sino de una nuez encantada o de un ábrete-sésamo, entonces y sólo entonces puede decirse verdaderamente feliz.

Contra esta sabiduría pueril, que afirma que la felicidad no es algo que pueda merecerse, la moral ha alzado desde siempre su objeción. Y lo ha hecho con las palabras del filósofo que menos ha comprendido la diferencia entre vivir dignamente y vivir feliz. "Aquello que en ti tiende con ardor a la felicidad es la inclinación; aquello que luego somete esta inclinación a la condición de que debes ser primero digno de la felicidad es tu razón", escribe Kant. Pero con una felicidad de la cual podemos ser dignos, nosotros (o el niño que hay en nosotros) no sabemos bien qué hacer. ¡Qué desastre si una mujer nos ama porque nos lo merecemos! ¡Y qué aburrida la felicidad como premio o recompensa por un trabajo bien hecho!

Que el vínculo que mantiene unidas la magia y la felicidad no es simplemente inmoral, que puede, más bien, dar testimonio de una ética superior, se evidencia en la antigua máxima según la cual quien se da cuenta de que está siendo feliz, ya ha dejado de serlo. Así, la felicidad tiene con su sujeto una relación paradójica. Aquel que es feliz no puede saber que lo está siendo; el sujeto de la felicidad no es un sujeto, no tiene la forma de una conciencia, aunque sea la más buena. Y aquí la magia hace valer su excepción, la única que permite a un

hombre decirse y saberse feliz. Quien goza por encanto de alguna cosa, huye a la *hýbris* implícita en la conciencia de la felicidad, porque la felicidad que sabe que está teniendo en cierto sentido no es suya. Así Júpiter, que se une a la bella Alcmena asumiendo los rasgos del consorte Anfitrión, no goza de ella como Júpiter. Y mucho menos, más allá de la apariencia, como Anfitrión. Su alegría pertenece toda al encanto, y se goza concientemente y puramente sólo de aquello que se ha obtenido por las vías transversales de la magia. Sólo el encantado puede decir sonriendo: *yo,* y verdaderamente merecida es sólo esa felicidad que no soñaríamos con merecer.

Es esta la razón última del precepto según el cual sobre la tierra hay una sola felicidad posible: creer en lo divino y no aspirar a alcanzarlo (una variante irónica es, en una conversación de Kafka con Janouch, la afirmación de que hay esperanza, pero no para nosotros). Esta tesis aparentemente ascética se vuelve inteligible sólo si entendemos el sentido de aquel *no para nosotros.* No quiere decir que la felicidad está reservada solamente a los otros (felicidad significa precisamente: para nosotros), sino que ella nos espera sólo en el punto en el cual no nos estaba destinada, en el que no era para nosotros. Es decir, por arte de magia. En ese punto, cuando se la hemos arrebatado a la suerte, ella coincide enteramente con el hecho de sabernos capaces de magia, con el gesto por el cual alejamos de una vez por todas la tristeza infantil.

Si es así, si no hay otra felicidad que sentirse capaces de magia, entonces se vuelve transparente también la enigmática definición que de la magia dio Kafka, cuando escribió que si se llama a la vida con el nombre justo, ella viene, porque "esta es la esencia de la magia: que no crea, pero llama". Esta definición está de acuerdo con la antigua tradición, que cabalistas y nigromantes han seguido escrupulosamente en todos los tiempos, según la cual la magia es esencialmente una ciencia de los nombres secretos. Toda cosa, todo ser tiene de hecho, más allá de su nombre manifiesto, un nombre escondido, al cual no puede dejar de responder. Ser mago significa conocer y evocar este archinombre. De allí, las interminables listas de nombres –diabólicos o angélicos– con los cuales el nigromante se asegura el dominio sobre las potencias espirituales. El nombre secreto es para él sólo el símbolo de su poder de vida y de muerte sobre la criatura que lo lleva.

Pero hay otra tradición, más luminosa, según la cual el nombre secreto no es tanto la cifra de la servidumbre de la cosa a la palabra del mago como, sobre todo, el monograma que sanciona su liberación del lenguaje. El nombre secreto era el nombre con el cual la criatura era llamada en el Edén y, pronunciándolo, los nombres manifiestos, toda la babel de los nombres, cae hecha pedazos. Por esto, según la doctrina, la magia llama a la felicidad. El nombre secreto es, en realidad, el gesto con el cual la criatura es restituida a lo inexpresado. En última instancia, la magia no es conocimiento de los nombres, sino gesto: trastorno y desencantamiento del nombre. Por eso el niño nunca está tan contento como cuando inventa una lengua secreta. Pero su tristeza no proviene tanto de la

ignorancia de los nombres mágicos como de su dificultad para deshacerse del nombre que le ha sido impuesto. No bien lo logra, no bien inventa un nuevo nombre, tiene en sus manos el salvoconducto que lo lleva a la felicidad. Tener un nombre es la culpa. La justicia es sin nombre, como la magia. Privada de nombre, beata, la criatura llama a la puerta del país de los magos, que hablan sólo con gestos.

EL DIA DEL JUICIO

¿Qué es lo que me fascina, lo que me tiene encantado en las fotografías que amo? Creo que se trata simplemente de esto: la fotografía es para mí, de alguna manera, el lugar del Juicio Universal; representa el mundo tal como aparece en el último día, el Día de la Cólera. No es ciertamente una cuestión de contenido, no intento decir que las fotografías que amo son aquellas que representan algo grave, serio o incluso trágico. No: la foto puede mostrar un rostro, un objeto, un hecho cualquiera. Se da el caso de un fotógrafo como Dondero, que, como Robert Capa, ha permanecido siempre fiel al periodismo activo y ha practicado asiduamente aquello que se podría llamar la *flânerie* (o la "deriva") fotográfica: pasea sin meta y fotografía todo lo que sucede. Pero "lo que sucede" –el rostro de dos mujeres que pasean en bicicleta en Escocia, la vitrina de un negocio en París– es llamado, es citado a comparecer en el Día del Juicio.

El siguiente ejemplo demuestra con absoluta claridad que esto es verdad desde el inicio de la historia de la fotografía. Conocen seguramente el célebre daguerrotipo del *boulevard du Temple*, considerado como la primera fotografía en la

cual aparece una figura humana. La lámina de plata representa el *boulevard du Temple* fotografiado por Daguerre desde la ventana de su estudio en una hora pico. El *boulevard* debió estar colmado de gente y de carruajes y, sin embargo, dado que los aparatos de la época exigían un tiempo de exposición extremadamente largo, de toda esta masa en movimiento no se ve absolutamente nada. Nada, excepto una pequeña silueta negra sobre la vereda, abajo y a la izquierda de la foto. Se trata de un hombre que se estaba haciendo lustrar las botas y por lo tanto permaneció inmóvil la cantidad de tiempo suficiente, con la pierna apenas elevada para apoyar el pie sobre el banquito del lustrabotas.

No podría figurarme una imagen más adecuada del Juicio Universal. La muchedumbre de los humanos –incluso la humanidad entera– está presente, pero no se ve, porque el juicio concierne a una sola persona, a una sola vida: esa, precisamente, y no otra. ¿Y de qué modo esa vida, esa persona ha sido elegida, atrapada, inmortalizada por el ángel del Último Día, que es también el ángel de la fotografía? ¡En el gesto más banal y ordinario, en el gesto de hacerse lustrar los zapatos! En el instante supremo, el hombre, todo hombre, es remitido para siempre a su gesto más ínfimo y cotidiano. Y sin embargo, gracias al objetivo fotográfico, el gesto se carga del peso de una vida entera; ese comportamiento irrelevante, hasta bobo, compendia y condensa en sí el sentido de toda una existencia.

Tengo para mí que existe una relación secreta entre gesto y fotografía. El poder del gesto de resumir y convocar órdenes enteros de potencias angélicas se constituye en el objetivo fotográfico y tiene en la fotografía su *locus*, su hora tópica. Benjamin escribió una vez a propósito de Julien Green que él representa a sus personajes en un gesto cargado de destino, que los fija en la irrevocabilidad de un más allá infernal. Creo que el infierno del que se trata aquí es un infierno pagano y no cristiano. En el Hades, las sombras de los muertos repiten al infinito el mismo gesto: Ixión hace girar su rueda, las Danaides tratan inútilmente de llevar agua en un cántaro que tiene agujeros. Pero no se trata de un castigo, las sombras paganas no son las de los condenados. La eterna repetición es aquí la cifra de una *apokatástasis*, de la infinita recapitulación de una existencia.

Esta es la naturaleza escatológica del gesto que el buen fotógrafo sabe escoger sin quitar nada, no obstante, a la historicidad y a la singularidad del suceso fotografiado. Pienso en las corresponsalías de guerra de Dondero y de Capa, o en la fotografía de Berlín Oriental tomada desde el techo del *Reichstag* el día previo a la caída del muro. O en una fotografía como aquella, con justicia famosa, de los autores del *nouveau roman*, desde Sarraute hasta Beckett, desde Simon hasta Robbe-Grillet, tomada por Dondero en el año 1959 delante de la sede de *Editions de Minuit*. Todas estas fotos contienen un inconfundible índice histórico,

una fecha imborrable; y sin embargo, gracias al especial poder del gesto, este índice reenvía ahora a otro tiempo, más actual y más urgente que cualquier tiempo cronológico.

Pero hay otro aspecto en las fotografías que amo, que no quisiera de ninguna manera dejar de lado. Se trata de una exigencia: lo retratado en la foto exige algo de nosotros. El concepto de exigencia me interesa muy particularmente y no quisiera confundirlo con una necesidad fáctica. Aun si la persona fotografiada estuviese hoy completamente olvidada, aun si su nombre hubiese sido borrado para siempre de la memoria de los hombres –y a pesar de esto; es más, precisamente por esto–, esa persona, ese rostro exigen su nombre, exigen no ser olvidados.

Algo así debía tener en mente Benjamin cuando, a propósito de las fotografías de Cameron Hill, escribe que la imagen de la vendedora de pescado exige el nombre de la mujer que hace tiempo estaba viva. Y es quizá porque los espectadores no alcanzaban a soportar este grito mudo que, frente a los primeros daguerrotipos, debían apartar la vista, se sentían a su vez observados por las personas retratadas. (En el estudio donde trabajo, sobre un mueble al lado del escritorio, está apoyada la fotografía –harto conocida, por otra parte– del rostro de una niña brasileña que parece mirarme fijamente, con severidad, y yo sé con absoluta certeza que es y será ella quien me juzgará, tanto hoy como en el último día).

Dondero manifestó una vez cierta distancia con respecto a dos fotógrafos a quienes sin embargo admira: Cartier-Bresson y Sebastião Salgado. En el primero ve un exceso de construcción geométrica; en el segundo, un exceso de perfección estética. A ambos les opone su concepción del rostro humano como una historia para contar o una geografía para explorar. En el mismo sentido, también para mí la exigencia que nos interpela a través de las fotografías no tiene nada de estético. Es, sobre todo, una exigencia de redención. La imagen fotográfica es siempre más que una imagen: es el lugar de un descarte, de una laceración sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza.

A propósito de la resurrección de la carne, los teólogos cristianos se preguntaban, sin lograr encontrar una respuesta satisfactoria, si el cuerpo resucitaría en las condiciones en las cuales se encontraba al momento de la muerte (quizá viejo, calvo y sin una pierna) o en la integridad de la juventud. Orígenes encontró una salida a esta discusión sin fin afirmando que lo que renacerá no será el cuerpo, sino su figura, su *eîdos*. La fotografía es, en este sentido, una profecía del cuerpo glorioso.

Es sabido que Proust estaba obsesionado por la fotografía y buscaba por todos los medios procurarse la foto de las personas que amaba y admiraba. Por su insistente pedido, uno de los muchachos de los que estaba enamorado cuando tenía 22 años, Edgar Auber, le regaló su retrato. En el reverso de la

fotografía, escribió a modo de dedicatoria: *Look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, Too Late, Farewell* (Mira mi rostro: mi nombre es Habría Podido Ser; me llamo también Ya No, Demasiado Tarde, Adiós). La dedicatoria es ciertamente pretenciosa, pero expresa perfectamente la exigencia que anima toda foto y recoge lo real que está siempre a punto de perderse, para volverlo nuevamente posible.

La fotografía exige que nos acordemos de todo esto; de todos estos nombres perdidos dan testimonio las fotos, como el libro de la vida que el nuevo ángel apocalíptico –el ángel de la fotografía– tiene en sus manos al final de los días, es decir, cada día.

Los ayudantes

En las novelas de Kafka vienen a nuestro encuentro criaturas que se definen como "ayudantes" (*Gehilfen*). Pero en verdad ellas no parecen estar en condiciones de dar ninguna ayuda. No entienden nada, no tienen "instrumentos", no hacen más que combinar tonterías con chiquilinadas, son "molestos" y encima a veces "descarados" y "lascivos". En cuanto a su aspecto, son tan parecidos que se distinguen solamente por el nombre (Arturo, Jeremías), se asemejan "como serpientes". Y sin embargo, son observadores atentos, son "esbeltos" y "desenvueltos", tienen ojos centelleantes y, en contraste con sus modales pueriles, sus rostros parecen de adultos, "de estudiantes, casi", y sus barbas son largas y abundantes. Alguno, no se sabe bien quién, nos los ha asignado y no es fácil sacárselos de encima. En suma, "nosotros no sabemos quiénes son", acaso son los "enviados" del enemigo (lo cual explicaría porqué no hacen otra cosa que apostarse y espiar). Y aun así se asemejan a ángeles, a mensajeros que ignoran el contenido de las cartas que deben entregar, pero cuya sonrisa, cuya mirada, cuyo propio andar "parece un mensaje".

Cada uno de nosotros ha conocido a estas criaturas que Benjamin define como "crepusculares" e incompletas, similares a los *gandharva* de las sagas de la India, mitad genios celestes,

mitad demonios. "Ninguna tiene puesto fijo, contornos netos e inconfundibles; no hay una que no esté en actitud de alzarse o de caer; ninguna que no pueda intercambiarse con su enemigo o con su vecino; ninguna que no haya cumplido ya su edad y que no sea todavía inmadura; ninguna que no esté profundamente exhausta aunque se encuentre recién al inicio de un largo viaje." Más inteligentes y dotados que otros de nuestros amigos, siempre absortos en fantasías y proyectos para los cuales parecen tener todas las cualidades, no logran, sin embargo, terminar nada y se quedan generalmente sin obra. Ellos encarnan el tipo del eterno estudiante y del embaucador que envejece mal y que al final debemos, aunque sea de mala gana, dejar a nuestras espaldas. No obstante, algo en ellos, un gesto inconcluso, una gracia imprevista, una cierta matemática jactanciosa en los juicios y en el gusto, una soltura aérea de los miembros y de las palabras testimonia acerca de su pertenencia a un mundo complementario, alude a una ciudadanía perdida o a un otro lado inviolable. En este sentido, nos han dado una ayuda, aun si no alcanzamos a definir de qué clase. Quizá consista precisamente en el hecho de ser imposibles de ayudar, en su obstinado "por nosotros no hay nada qué hacer"; pero, precisamente por esto sabemos, al final, que los hemos traicionado de algún modo.

Acaso porque el niño es un ser incompleto, la literatura para la infancia está llena de ayudantes, seres paralelos y aproximativos, demasiado pequeños o demasiado grandes, gnomos, larvas, gigantes buenos, hadas y genios caprichosos, grillos y

caracoles que hablan, borricos que cagan dinero y otras criaturitas encantadas que en el momento del peligro logran por milagro sacar del problema a la buena princesita o a Juan Sin Miedo. Son los personajes que el narrador olvida al final de la historia, cuando los protagonistas viven felices y contentos hasta el fin de sus días; pero de ellos, de aquella "gentuza" inclasificable a la cual, en el fondo, le deben todo, no se sabe nada más. Y sin embargo, traten de preguntarle a Próspero, cuando ha renunciado a todos sus encantos y regresa con los otros humanos a su ducado, qué tal es la vida sin Ariel.

Un tipo perfecto de ayudante es Pinocho, la maravillosa marioneta que Geppetto quiso fabricarse para dar la vuelta al mundo con ella y ganar así "un mendrugo de pan y un vaso de vino". Ni vivo ni muerto, medio *golem* y medio robot, siempre listo para ceder a todas las tentaciones y a prometer, un instante después, que "de hoy en adelante seré bueno", este arquetipo eterno de la seriedad y de la gracia de lo inhumano, en la primera versión de la novela, antes de que al autor se le ocurriera la idea de agregarle un final edificante, en un cierto momento "estira la pata" y muere del modo más vergonzoso, sin convertirse en un muchacho. Y un ayudante es también Espárrago, con aquella "apariencia seca, enjuta y esmirriada, como un pabilo nuevo de una lámpara de noche", que anuncia a los compañeros la existencia del País de la Abundancia y se ríe a carcajadas cuando se da cuenta de que les han crecido orejas de burro. Del mismo material son los "asistentes" de Walser, ocupados en forma irreparable y obstinada en colaborar con una obra del todo superflua, por no decir incalificable. Si estudian –y parece que estudian duro– es para convertirse en verdaderos ceros a la izquierda.

¿Y por qué deberían ayudar en aquello que el mundo considera serio, visto que en verdad no es otra cosa que locura? Prefieren pasear. Y si, caminando, encuentran un perro u otro ser viviente, le murmuran: "no tengo nada para darte, querido animal; te daría gustoso cualquier cosa si la tuviese". Excepto, al final, cuando se tienden sobre un prado para llorar amargamente su "estúpida existencia de mocoso presumido".

Incluso entre las cosas existen ayudantes. Quién no conserva estos objetos inútiles, mitad recuerdo, mitad talismán, de los cuales se avergüenza un poco, pero a los cuales no quisiera por nada del mundo renunciar. Se trata, a veces, de un viejo juguete que sobrevivió a los estragos infantiles, de un estuche de escolar que custodia un olor perdido o de una camiseta encogida que seguimos guardando, sin ninguna razón, en el cajón de las camisas "de hombre". Algo por el estilo debía ser, para Kane, el trineo *Rosebud*. O para sus perseguidores, el halcón maltés que, al final, se revela como hecho "de la misma materia de los sueños". O el motorcito de bicicleta transformado en batidora, de la cual habla Sohn-Rethel en su estupenda descripción de Nápoles. ¿Dónde van a terminar estos objetos-ayudantes, estos testimonios de un edén inconfesado? ¿No existe para ellos un depósito, un arca en la cual serán recogidos por lo que dure la eternidad, como la *genizah* en la que los judíos guardan los viejos libros ilegibles, porque en ellos podría estar escrito para siempre el nombre de Dios?

El capítulo 366 de *Las iluminaciones de la Meca*, la obra maestra del gran sufí Ibn Arabi, está dedicado a los "ayudantes del Mesías". Estos ayudantes (*wuzara*, plural de *wazir*; es el visir que hemos encontrado tantas veces en *Las mil y una noches*) son hombres que, en el tiempo profano, poseen ya las características del tiempo mesiánico, pertenecen ya al último día. Curiosamente –aunque quizá por esto mismo– ellos son elegidos entre los no-árabes, son extranjeros entre los árabes aunque hablan en su lengua. El *Mahdi*, el mesías que viene al final de los tiempos, necesita de sus ayudantes, que son de alguna manera sus guías, aun si ellos no son, en verdad, otra cosa que la personificación de las cualidades o "estaciones" de su propia sabiduría. "El Mahdi toma sus decisiones y pronuncia sus juicios sólo después de haber consultado con ellos, dado que son los verdaderos conocedores de aquello que existe en la realidad divina." Gracias a sus ayudantes, el Mahdi puede comprender la lengua de los animales y extender su justicia tanto a los hombres como a los *djinn*. Una de las cualidades de los ayudantes es, de hecho, la de ser "traductores" (*mutarjim*) de la lengua de Dios a la lengua de los hombres. Según Ibn Arabi, todo el mundo no es otra cosa que una traducción de la lengua divina y los ayudantes son, en este sentido, los operarios de una incesante teofanía, de una continua revelación. Otra cualidad de los ayudantes es la "visión penetrante", con la que reconocen a los "hombres del invisible", es decir a los ángeles y otros mensajeros que se esconden en formas humanas o animales.

Pero, ¿cómo se hace para reconocer a los ayudantes, los traductores? Si, siendo extranjeros, se esconden entre los fieles, ¿quién tendrá la visión para distinguir a los visionarios?

Una criatura intermedia entre los *wuzara* y los ayudantes de Kafka es el hombrecito jorobado que Benjamin evoca en sus recuerdos infantiles. Este "inquilino de la vida torcida" no es solamente una cifra de la torpeza pueril, no es sólo el pícaro que roba el vaso a quien quiere beber y la plegaria a quien quiere rezar. Antes que nada, quien lo mira "pierde la capacidad de prestar atención". A sí mismo y al hombrecito. El jorobadito es, de hecho, el representante de lo olvidado, que se presenta para exigir en cada cosa la parte de olvido. Y esta parte tiene que ver con el fin de los tiempos, así como la negligencia no es otra cosa que un anticipo de la redención. Las torceduras, la joroba, las torpezas son la forma que sume las cosas en el olvido. Y aquello que nosotros hemos olvidado por siempre es el Reino, nosotros que vivimos "como si no fuéramos Reino". Pero cuando el Mesías venga, lo torcido se pondrá derecho, el impedimento se volverá desenvoltura y el olvido se recordará a sí mismo. Porque, está dicho, "a ellos y a sus semejantes, a los imperfectos y a los inhábiles, les ha sido dada la esperanza".

La idea de que el Reino esté presente en el tiempo profano en formas bizcas y torcidas, que los elementos del estado final se escondan precisamente en aquello que hoy aparece como infame y digno de burla, que la vergüenza, en suma, tenga secretamente algo que ver con la gloria, es un profundo tema mesiánico. Todo aquello que ahora nos aparece como canallesco e inepto es la prenda que deberemos rescatar en el últi-

mo día, y quien nos guiará hacia la salvación será precisamente el compañero que se ha perdido por el camino. Es su rostro el que reconoceremos en el ángel que hace sonar la trompeta o en aquel que, distraído, deja caer de su mano el libro de la vida. La gota de luz que aflora en nuestros defectos y en nuestras pequeñas abyecciones no era otra cosa sino la redención. Ayudantes, en este sentido, fueron también el mal compañero de escuela que nos pasó por debajo del banco las primeras fotografías pornográficas o el sórdido cuartito en el cual alguno nos mostró por primera vez sus desnudeces. Los ayudantes son nuestros deseos insatisfechos, aquellos que no nos confesamos siquiera a nosotros mismos, que en el día del juicio vendrán a nuestro encuentro sonriendo como Arturo y Jeremías. Ese día, alguno nos descontará nuestros rubores como pagarés para el paraíso. Reinar no significa cumplir con todo. Significa que lo incumplido es aquello que permanece.

El ayudante es la figura de lo que se pierde. O, mejor dicho, de la relación con lo perdido. Se refiere a todo aquello que, tanto en la vida colectiva como en la individual, se olvida a cada instante; se refiere a la masa infinita de lo que de por sí se pierde irremediablemente. A cada instante, la medida del olvido y de la ruina, el derroche ontológico que llevamos con nosotros, excede en mucho la piedad de nuestros recuerdos y de nuestra conciencia. Pero este caos informe de lo olvidado, que nos acompaña como un *golem* silencioso, no es inerte ni es ineficaz. Por el contrario, actúa en nosotros con no menos fuerza que los recuerdos conscientes, si bien de una manera

distinta. Constituye una fuerza y casi una invectiva de lo olvidado que no puede medirse en términos de conciencia ni ser acumulado como un patrimonio, pero cuya insistencia determina el rango de todo saber y de toda conciencia. Aquello que lo perdido exige no es ser recordado o complacido, sino permanecer en nosotros en tanto que olvidado, en tanto que perdido, y únicamente por esto, inolvidable. En todo esto, el ayudante cumple un papel importante. Él es quien concluye el texto de lo inolvidable y lo traduce a la lengua de los sordomudos. De allí su gesticular obstinado, de allí su impasible rostro de mimo. De allí, incluso, su irremediable ambigüedad. Porque de lo inolvidable sólo se puede hacer parodia. El puesto del rincón está vacío. A los costados y alrededor trabajan los ayudantes, que de ese modo preparan el Reino.

Parodia

En *La isla de Arturo*, Elsa Morante escondió una meditación sobre la parodia que contiene, verosímilmente, un indicio decisivo sobre su propia poética. El término "Parodia" (con mayúscula) aparece en el libro en forma imprevista como epíteto, en apariencia injurioso, al personaje quizá central de la novela, Wilhelm Gerace, ídolo y padre de Arturo, la voz narradora. Éste, al oír por primera vez la palabra –es más, al traducirla del lenguaje secreto de silbidos, que él creía ser el único en compartir con su padre– no entiende bien su significado y la repite mentalmente para no olvidarla. De regreso a casa, consulta un diccionario y recibe la siguiente respuesta: "Imitación del verso de otro, en la cual aquello que en otros es serio se vuelve ridículo, o cómico, o grotesco".

La intrusión de esta definición de manual de retórica en un texto literario no puede ser casual. Tanto más en la medida en que el término reaparece poco antes del final de la novela en el episodio que contiene la revelación última, que llevará a la separación del padre, de la isla y de la infancia. Esta revelación suena así: "¡Tu padre es una Parodia!". Esta vez, Arturo, recordando la definición del diccionario, busca en vano en la figura delgada y graciosa del padre aquellos aspectos cómicos o grotescos que habrían podido justificar el epíteto. Hasta

que comprende, poco después, que el padre está enamorado del hombre que lo ha insultado. El nombre de un género literario es aquí la clave de una inversión que no tiene que ver con la transposición de lo serio a lo cómico, sino con el objeto de deseo. Por la misma razón se podría decir, sin embargo, que la homosexualidad del personaje es la cifra de su ser sólo el símbolo del género literario del cual la voz que narra (que es, obviamente, también la voz del autor) está enamorada. Según una especial intención alegórica –de la cual no es difícil encontrar precedentes en los textos medievales, pero casi única en un texto moderno– Elsa Morante ha hecho de un género literario, la parodia, el protagonista de su libro. *La isla de Arturo* aparece, en esta perspectiva, como la historia del desesperado amor infantil de la autora por un objeto literario que al comienzo aparece muy serio y casi legendario, pero que al final se revela que no es accesible sino en forma paródica.

La definición de la parodia que figura en el diccionario consultado por Arturo es relativamente moderna. Proviene de una tradición retórica que encuentra su cristalización ejemplar a finales del siglo XVI en Escalígero, quien dedica a la parodia un capítulo entero de su *Poética*. La definición que aquí se lee ha constituido el modelo al cual se atuvo por siglos la tratadística sobre el tema: "Así como la Sátira deriva de la Tragedia y el Mimo de la Comedia, la Parodia deriva de la Rapsodia. Cuando, de hecho, los juglares interrumpían su recitación, entraban en escena aquellos que, por amor al juego y para reanimar el

ánimo de quienes los estaban escuchando, invertían y trastocaban todo lo que los había precedido... Por esto llamaron *paroidoús* a estos cantos, porque junto al argumento serio insertaban otras cosas ridículas. La Parodia es así una Rapsodia invertida que transpone el sentido en ridículo cambiando las palabras. Era algo similar a la Epirrema y a la Parábasis...".

Escalígero era una de las mentes más agudas de su tiempo y su definición contiene elementos, como la referencia a la recitación de los poemas homéricos (la rapsodia) y a la parábasis cómica sobre los cuales regresaremos en breve. Quedan de todas maneras fijados los dos rasgos canónicos de la parodia: la dependencia de un modelo preexistente, que de serio se transforma en cómico, y la conservación de elementos formales en los cuales se insertan contenidos nuevos e incongruentes. De aquí el paso a la definición de los manuales modernos es breve, y de esa definición deriva aquella que tanto da qué pensar a Arturo. Las parodias sacras medievales, como las *missae potatorum* y la *Coena Cypriani*, que introducen contenidos groseros en la liturgia de la misa o en el texto de la Biblia, son, en este sentido, un ejemplo perfecto de parodia.

El mundo clásico conocía, no obstante, una acepción distinta –y más antigua– del término parodia, que la refería a la esfera de la técnica musical. Ella indica una separación entre canto y palabra, entre *mélos* y *lógos*. En la música griega, de hecho, la melodía debía originalmente corresponder al ritmo de la palabra. Cuando, en la recitación de los poemas homéricos, este nexo tradicional se corta y los juglares

comienzan a introducir melodías que son percibidas como discordantes, se dice que ellos cantan *parà tèn odén*, contra el canto (o junto al canto). Aristóteles nos informa que el primero en introducir en este sentido la parodia en la rapsodia fue Hegemón de Tasos. De su modo de recitar sabemos que provocaba en los atenienses risotadas irrefrenables. Del citarista Oinopas se nos dice que introduce la parodia en la poesía lírica, separando también aquí la música de la palabra. La separación entre canto y lenguaje es ya completa en Callias, quien compone un canto en el cual las palabras ceden el lugar al deletreo de ABC (*beta alfa, beta eta* etcétera).

En definitiva, según esta acepción más antigua del término, la parodia designa la ruptura del nexo "natural" entre la música y el lenguaje, la separación paulatina entre el canto y la palabra. O más bien, inversamente, entre la palabra y el canto. Es precisamente este debilitamiento paródico de los vínculos tradicionales entre música y *lógos* lo que hace posible, con Gorgias, el nacimiento de la prosa artística. La ruptura del vínculo libera un *pará*, un espacio contiguo, en el cual se inserta la prosa. Pero esto significa que la prosa literaria trae consigo el signo de su separación respecto del canto. El "canto oscuro" que según Cicerón se escucha en el discurso en prosa (*est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior*) es, en este sentido, un lamento por la música perdida, por la pérdida del lugar natural del canto.

Que la parodia constituye la clave estilística del universo de Elsa Morante no es ciertamente una novedad. Se ha hablado, al respecto, de "parodia seria".

El concepto de "parodia seria" es, obviamente, contradictorio, no porque la parodia no sea una cosa seria (e incluso a veces muy seria), sino porque ella no puede pretender identificarse con la obra parodiada; no puede renegar de su estar necesariamente al costado del canto (*para-oîden*) y no tener un lugar propio. Serias pueden ser, sin embargo, las razones que han empujado a quien parodia a renunciar a una representación directa de su objeto. Para Morante esas razones son tan evidentes como sustanciales: el objeto que ella debía describir –la vida inocente, es decir fuera de la historia–, es rigurosamente inenarrable. La precoz explicación que da Elsa, tomándola prestada del mito judeo-cristiano, en un fragmento de 1950, es definitiva para su poética: el hombre ha sido expulsado del Edén, ha perdido su lugar propio y ha sido arrojado, en compañía de los animales, en una historia que no le pertenece. El objeto mismo de la narración es, en este sentido, "paródico", o sea fuera de lugar, y el escritor no puede sino repetir e imitar la íntima parodia. Y porque quiere evocar lo inenarrable, deberá necesariamente recurrir a medios pueriles y, como sugiere la autora al final del libro, en uno de los raros momentos en los cuales roba la voz a Arturo, a "vicios novelescos". Elsa está obligada, así, a contar con lectores expertos, capaces de suplir el insoportable carácter estereotipado y paródico de muchos de sus personajes, que, como Useppe y el propio Arturo, parecen salidos de un libro infantil ilustrado, mitad *Corazón* y mitad *La isla del tesoro*, mitad fábula y mitad misterio.

Que la vida, en la literatura, pueda presentarse sólo en los términos de un misterio es un teorema que Elsa da por descontado ("Así entonces la vida sigue siendo un misterio", constata Arturo antes de la última despedida). Sabemos que, en los misterios paganos, los iniciados asistían a acciones teatrales, en las cuales comparecían juguetes: trompos, piñas, espejitos (*puerilia ludicra*, la define un informador malévolo). Es útil reflexionar sobre los aspectos pueriles de todo misterio, sobre la íntima solidaridad que lo liga a la parodia. Del misterio sólo se puede hacer parodia: todo otro intento de evocarlo cae en el mal gusto y en el énfasis. Paródica es, en este sentido, la representación por excelencia del misterio moderno: la liturgia de la misa. Testimonian acerca de esto las innumerables parodias sacras medievales, en las cuales a tal punto falta cualquier intención profanatoria, que han sido conservadas por la mano devota de los monjes. Frente al misterio, la creación artística no puede sino hacerse caricatura, en el sentido en el cual Nietzsche escribía a Burkhardt, en el umbral de la locura "soy dios, he hecho esta caricatura; preferiría ser profesor en Basilea antes que dios, pero no puedo empujar tan lejos mi egoísmo". Es por una suerte de probidad que el artista, sintiendo que no puede empujar su egoísmo hasta querer representar lo inenarrable, asume la parodia como la forma misma del misterio.

La institución de la parodia como forma del misterio define quizás el más extremo de los contratextos paródicos del Medioevo, que trastoca e invierte el aura histérica que está en el centro de la intención caballeresca en la más desen-

frenada escatología. Si trata de *Audigier*, un breve poema en francés antiguo compuesto hacia fines del siglo XII y conservado en un solo manuscrito. La genealogía y la existencia del antihéroe que es el protagonista están inscriptas desde el comienzo en una constelación decididamente cloacal. Su padre, Turgibus, es señor de Cocuce, "un territorio pantanoso / donde la gente está con la mierda hasta el cuello. / Por un arroyuelo de aguas servidas llegué nadando: / y no pude jamás salir por otro agujero". De este noble señor, de quien Audigier se muestra digno heredero, sabemos que "cuando ha cagado hasta llenar la capucha / mete los dedos en la mierda, y luego los chupa". El verdadero núcleo paródico del poema está, sin embargo, en la falsificación de la investidura caballeresca del *adoubement*, que se desarrolla en un estercolero, y sobre todo en los repetidos combates con la enigmática vieja Grinberge, que terminan inevitablemente en una especie de mofa sacramental escatológica, que Audigier soporta como "verdadero gentilhombre":

Grinberge a decouvert et cul et con
et sor le vis li ert a estupon;
du cul li chiet la merde a grant foison:
Quans Audigier se siet sor un fumier envers,
et Grinberge sor lui qui li froie les ners.
ii. foiz li fist baisier son cul ainz qu'il fust ters...

Grinberge se descubrió el culo y la concha
y se agachó sobre su rostro;

del culo le cayó mierda en abundancia:
el Conde Audigier está debajo de un estercolero,
y Grinberge, sobre él, que le estruja los tendones.
Dos veces le hace besar el culo antes de que quede limpio...

No se trata tanto aquí, como se ha sugerido, de una regresión uterina o de una prueba iniciática, de la cual se pueden rastrear precedentes en el folclore, como sobre todo de una audaz inversión de lo que está puesto en juego en la *quête*[1] caballeresca y, más en general, del objeto del amor cortés que, de la esfera prestigiosa de lo sagrado, es bruscamente arrastrado a la esfera profana del estercolero. Es posible, entonces, que el ignoto autor del poemita no hiciera sino explicitar crudamente una intención paródica ya presente en la literatura caballeresca y en la poesía amorosa: confundir y hacer indiscernible de manera estable la frontera que separa lo sagrado y lo profano, el amor de la sexualidad, lo sublime de lo ínfimo.

La dedicatoria poética sobre el comienzo de *La isla de Arturo* instituye una correspondencia entre la "islita celeste" que es el lugar de la novela (¿la infancia?) y el limbo. La correspondencia tiene, sin embargo, un codicilo amargo, que se enuncia: *fuera del limbo no hay paraíso.* Amargo porque implica que la felicidad puede existir sólo en forma paródica (como limbo, no como paraíso, lo que implica de nuevo un cambio de lugar).

[1] [N. de T.] *Quête* : justa.

La lectura de los tratados teológicos sobre el limbo muestra, de hecho, sin una sombra de duda, que los padres conciben el "primer círculo" como una parodia a la vez del paraíso y del infierno, tanto de la beatitud como de la condena. Del paraíso, en tanto que hospeda criaturas –niños muertos antes del bautismo o justos paganos que no han podido conocerlo– que son, como los beatos, inocentes y, sin embargo, llevan consigo la mácula original. El elemento más irónicamente paródico se refiere, sin embargo, al infierno. Según los teólogos, el castigo para los habitantes del limbo no puede ser una pena de aflicción, como la de los condenados, sino solamente una pena privativa, que consiste en la perpetua carencia de la visión de Dios. Sólo que por esta carencia, que constituye la primera de las penas infernales, los que habitan en el limbo –a diferencia de los condenados– no experimentan dolor alguno. Dado que tienen solamente la conciencia natural y no la sobrenatural, que deriva del bautismo, la falta del sumo bien no les causa el más mínimo pesar. Las criaturas del limbo invierten así la pena más grande en natural regocijo y ésta es, ciertamente, una forma extrema y especial de parodia. De aquí viene también, sin embargo, el velo de tristeza que, "como una cosa gris", cubre, a los ojos de la Morante, la isla inviolada. La "*casa dei guaglioni*"[2] que evoca, con su mismo nombre, el limbo infantil, contiene, con la memoria de los festines homosexuales del Amalfitano, una parodia de la inocencia.

[2] [N. de T.] *Casa dei guaglioni*: casa de los muchachos.

En un sentido particular, toda la tradición de la literatura italiana está bajo el signo de la parodia. Gorni ha mostrado cómo la parodia (aun aquí en forma seria) es un constituyente esencial del estilo dantesco, que busca reproducir un doble de das Escrituras que reproduce. Pero la presencia de una instancia paródica en la literatura italiana es todavía más íntima. Todos los poetas están enamorados de su lengua. Sin emabargo a veces se revela a ellos a través de la lengua algo que los rapta y los ocupa enteramente: lo divino, el amor, el bien, la ciudad, la naturaleza... Con los poetas italianos –al menos a partir de cierto momento– se verifica un hecho singular: ellos están enamorados sólo de su lengua; pero la lengua se les revela sólo en tanto ella misma. Y esto es causa –o, quizá, consecuencia– de otro hecho singular, que es que los poetas italianos odian su propia lengua en la misma medida en que la aman. Por esto, en su caso, la parodia no procede solamente insertando contenidos más o menos cómicos en formas serias, sino parodiando, por así decir, la lengua misma. Ella introduce –o, lo que es lo mismo, descubre– en la lengua –y, por ende, en el amor– una escisión. El obstinado bilingüismo de la cultura literaria italiana (latín / vulgar y, más tarde, con el progresivo declinar del latín, lengua muerta / lengua viva, lengua literaria / dialecto) tiene, en este sentido, ciertamente una función paródica. En modo poéticamente constitutivo, como es en Dante la oposición gramática / lengua materna; en formas elegíacas y pedantes, como en la *Hypnerotomaquia*, o desbocadas como

en Folengo. Lo esencial es, en todo caso, que sea posible instaurar en la lengua una tensión y un desnivel, sobre el cual la parodia instala su central eléctrica.

Es fácil mostrar los resultados de esta tensión en la literatura de siglo XX. La parodia no es aquí un género literario, sino la estructura misma del medio lingüístico en el que se expresa la literatura. A los escritores que movilizan el dualismo como una especie de discordia interior a la lengua (Gadda y Manganelli), le corresponden los escritores que, en verso o en prosa, celebran paródicamente el no-lugar del canto (Pascoli y, de manera distinta, Elsa Morante y Landolfi). Se da por descontado, de todos modos, que se canta –y se habla– sólo al costado (de la lengua y del canto).

Si la presuposición de que su objeto es inalcanzable es esencial para la parodia, entonces la poesía de los trovadores y de los poetas del *Stilnovo* contiene una indudable intención paródica. Esto explica el carácter al mismo tiempo complicado y pueril de su ceremonial. *L'amor de lonh*[3] es una parodia que garantiza la imposibilidad de cercanía con aquello a lo que busca unirse. Esto es verdadero incluso en el plano lingüístico. El preciosismo métrico y el *trobar clus*[4] instalan en la lengua desniveles y polaridades que transforman la significación en un campo de tensiones destinadas a permanecer irresueltas.

Pero las tensiones polares afloran también sobre el plano

---

[3] [N. de T.] *L'amor de lonh*: lejano amor trovadoresco.

[4] [N. de T.] *Trobar clus*: poesía oscura o de estilo hermético.

erótico. Desde siempre sorprende la presencia de una pulsión desordenada y burlesca junto a la más refinada espiritualidad, a menudo conviviendo en la misma persona (el caso ejemplar es Arnaut, cuyo serventesio obsceno no cesa de ofrecer material para los estudiosos). El poeta, obsesivamente ocupado en alejar el objeto de amor, vive en simbiosis con un parodista, que invierte puntualmente su intención.

La poesía de amor nace en la modernidad bajo la insignia ambigua de la parodia. El *Cancionero* de Petrarca, que da decididamente la espalda a la tradición juglaresca, es el intento de salvar a la poesía de la parodia. Su receta es simple a la vez que eficaz: monolingüismo integral sobre el plano de la lengua (latín y lengua vulgar se separan hasta quedar incomunicados, los desniveles métricos son abolidos); eliminación de la imposibilidad de acercarse al objeto de amor (obviamente, no en sentido realista, sino transformando aquello a lo que no se puede acercar en un cadáver, más aun, en un espectro). El aura muerta es, ahora, el objeto propio y no parodiable de la poesía. *Exit parodia. Incipit literatura.*[5]

La parodia removida reaparece, sin embargo, en formas patológicas. Que la primera biografía de Laura se deba a un antepasado del Marqués de Sade, que la inscribe en la genealogía familiar, no es solamente una coincidencia irónica. Ella anuncia la obra del Divino Marqués como la revocación más implacable del *Cancionero*. La pornografía, que mantiene inalcanzable su

[5] [N. de T.] *Exit parodia. Incipit literatura*: Final de la parodia. Comienzo de la literatura.

propio fantasma en el gesto mismo con el cual se aproxima a él de manera imperceptible, es la forma escatológica de la parodia.

Fue Fortini quien extendió a Pasolini la fórmula de la "parodia seria" de Elsa Morante. Fortini aconseja leer el último Pasolini en estrecho diálogo con ella. Se puede seguir desarrollando la sugerencia aun más allá. Pasolini, llegado a cierto punto, no sólo dialoga con la Morante (que en las poesías es irónicamente llamada *Basilissa*), sino que le provee una parodia más o menos consciente. También Pasolini, por su parte, había comenzado con una parodia lingüística (las poesías friulanas, el uso no congruente del romanesco); pero sobre las huellas de la Morante y con el pasaje al cine, el poeta desplaza la parodia hacia los contenidos; la carga de un significado metafísico. Como la lengua, también la vida lleva consigo una escisión (la analogía no sorprende: se junta con la ecuación teológica entre vida y palabra que marca profundamente el universo cristiano). El poeta puede vivir "sin las consolaciones de la religión", pero no sin las de la parodia. Al culto morantiano de Saba, le corresponderá el culto de Penna, a la "larga celebración morantiana de la vitalidad", la trilogía de la vida. A los angélicos niñitos que deben salvar el mundo, responde la santificación de Ninetto. En ambos casos, el fundamento de la parodia es un irrepresentable. Y en última instancia, también aquí la pornografía comparece en función apocalíptica. Desde esta perspectiva, no sería ilegítimo leer *Saló* como una parodia de la *Historia*.

La parodia mantiene relaciones especiales con la ficción, que constituye desde siempre la clave de la literatura. A la ficción –de la que Morante se sabe maestra– está dedicada una de las poesías más bellas de *Alibi*, que enuncia compendiariamente el tema musical: *"di te finzione mi cingo, fatua veste..."*.[6] Y es sabido que, según Pasolini, la propia lengua de Morante es una pura ficción ("[Ella] finge que el italiano existe"). Pero, en verdad, la parodia no sólo no coincide con la ficción, sino que constituye su opuesto simétrico. Porque la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto: éste es, de hecho, tan insoportablemente real que se trata, más bien, de tenerlo a distancia. Al "como si" de la ficción, la parodia opone su drástico "así es demasiado" (o "como si no"). Por esto, si la ficción define la esencia de la literatura, la parodia se mantiene por así decir en el umbral, tensionada obstinadamente entre realidad y ficción, entre la palabra y la cosa.

Quizá no hay mejor ejemplo donde captar la afinidad y al mismo tiempo la distancia que hay entre estos dos polos simétricos de toda creación que el pasaje de Beatriz a Laura. Haciendo morir a su objeto de amor, Dante va ciertamente un paso más allá de la poesía juglaresca. Pero su gesto sigue siendo todavía paródico: la muerte de Beatriz es una parodia que, separando el nombre de la criatura mortal que lo lleva, recoge la esencia beatificante. De aquí la absoluta ausencia del luto, de aquí finalmente el triunfo no de la muerte, sino

[6] [N. de T.] *Di te finzione mi cingo, fatua veste:* De ti, ficción, me ciño, fatuo vestido.

del amor. La muerte de Laura es, en cambio, la muerte de la consistencia paródica del objeto de amor juglaresco y *stilnovista*, su devenir casi solamente "aura", sólo un *flatus vocis*.[7]

Los escritores se distinguen, en este sentido, según se inscriban en una de estas dos grandes clases: la parodia y la ficción, Beatriz y Laura. Pero son posibles aun soluciones intermedias: parodiar la ficción (tal es la vocación de Elsa), o ficcionalizar la parodia (es el gesto de Manganelli y Landolfi).

Si, siguiendo la vocación metafísica de la parodia, se lleva al extremo su gesto, se puede decir que ella presupone en el ser una tensión dual. A la escisión paródica de la lengua corresponderá entonces, necesariamente, una reduplicación del ser; a la ontología, una paraontología. Jarry definió una vez a su benjamina, la patafísica, como la ciencia de aquello que se añade a la metafísica. Se dirá, en el mismo sentido, que la parodia es la teoría –y la práctica– de aquello que está al lado de la lengua y del ser, o del estar al lado de sí mismo de todo ser y de todo discurso. Y como la metafísica es, al menos para los modernos, imposible, excepto como apertura paródica de un espacio junto a la experiencia sensible que debe sin embargo permanecer rigurosamente vacío, así la parodia es un terreno notablemente impraticable, donde el viajero se topa continuamente con límites y aporías que no puede evitar, pero de las cuales no puede tampoco encontrar una vía de salida.

[7] [N. de T.] *Flatus vocis*: mera exhalación de voz.

Si la ontología es la relación –más o menos feliz– entre lenguaje y mundo, la parodia, en cuanto paraontología, expresa la imposibilidad de la lengua para alcanzar la cosa y la de la cosa para encontrar su nombre. Su espacio –la literatura– está necesariamente y teológicamente signado por el luto y por la burla (como el de la lógica del silencio). Y no obstante, de este modo, ella es testigo de la que parece ser la única verdad posible del lenguaje.

En su definición de la parodia, Escalígero menciona en un cierto momento la parábasis. En el lenguaje técnico de la comedia griega, la parábasis (o *parékbasis*) designa el momento en el cual los actores salen de escena y el coro se dirige directamente a los espectadores. Para hacer esto, para poder hablar al público, el coro se ubica (*parabaíno*) en la parte del proscenio llamada *logeîon*, lugar del discurso.

En el gesto de la parábasis, cuando la representación se quiebra, y actores y espectadores, autor y público intercambian los lugares, la tensión entre escena y realidad disminuye y la parodia conoce quizá su única disolución. La parábasis es una *Aufhebung* –una transgresión y un cumplimiento– de la parodia. Por esto, Federico Schlegel, atento, como siempre, a toda posible superación irónica del arte, ve en la parábasis el punto en el cual la comedia va más allá de sí misma hacia la novela, la forma romántica por excelencia. El diálogo escénico –íntima y paródicamente dividido– abre un espacio a su lado (que físicamente está representado por el *logeîon*) y se convierte en coloquio, simple y humana conversación.

En el mismo sentido, en literatura, el hecho de que la voz narradora se dirija al lector, como también las famosas apelaciones del poeta al lector, son una parábasis, una interrupción de la parodia. Convendría reflexionar, desde esta perspectiva, sobre la función eminente de la parábasis en la novela moderna, desde Cervantes hasta Morante. Convocado y deportado fuera de su lugar y de su rango, el lector accede no al lugar del autor, sino a una suerte de entre mundo. Si la parodia, la escisión entre canto y palabra y entre lenguaje y mundo, conmemora en realidad la ausencia de lugar de la palabra humana, aquí, en la parábasis, esta angustiante atopía se aplaca por un momento, se cancela y deviene patria. Como dice Arturo sobre su isla, "prefiero fingir que no ha existido. Por eso, desde el momento en que no se vea nada más, será mejor no mirar para allá. Tú avísame, llegado ese momento".

Desear

No hay nada más simple y humano que desear. ¿Por qué, entonces, precisamente nuestros deseos nos resultan inconfesables? ¿Por qué nos es tan difícil volcarlos en palabras? Tan difícil que terminamos por tenerlos escondidos; construimos para ellos, en alguna parte de nosotros, una cripta donde permanecen embalsamados, en espera.

No podemos volcar en el lenguaje nuestros deseos porque los hemos imaginado. La cripta contiene en realidad solamente imágenes, como un libro de figuritas para chicos que no saben todavía leer, como las *images d'Epinal* de un pueblo analfabeto. El cuerpo de los deseos es una imagen. Y lo que es inconfesable en el deseo es la imagen que nos hemos hecho.

Comunicarle a alguien los propios deseos sin las imágenes es brutal. Comunicar las propias imágenes sin los deseos es fastidioso (como contar los sueños o los viajes). Pero fácil, en ambos casos. Comunicar los deseos imaginados y las imágenes deseadas es la tarea más ardua. Por eso la postergamos. Hasta el momento en que comenzamos a entender que permanecerá

aplazada para siempre. Y que ese deseo inconfesado somos nosotros mismos, para siempre prisioneros en la cripta.

El mesías viene por nuestros deseos. Él los separa de las imágenes para cumplirlos. O, sobre todo, para mostrarlos ya realizados. Aquello que hemos imaginado, lo hemos obtenido ya. Permanecen –sin ser realizadas– las imágenes de lo cumplido. Con los deseos cumplidos, él construye el infierno; con las imágenes no realizadas, el limbo. Y con el deseo imaginado, con la pura palabra, la felicidad del paraíso.

El ser especial

Los filósofos medievales estaban fascinados por los espejos. En particular, se interrogaban acerca de la naturaleza de las imágenes que en ellos aparecían. ¿Cuál es su ser (o, sobre todo, su no-ser)? ¿Son cuerpos o no-cuerpos, sustancias o accidentes? ¿Se identifican con el color, con la luz o con la sombra? ¿Están dotadas de movimiento local? ¿Y de qué modo el espejo puede acoger las formas?

Por cierto, el ser de las imágenes debe de ser muy particular, porque si fueran simplemente cuerpo o sustancia, ¿cómo podrían ocupar el espacio que ya está ocupado por ese cuerpo que es el espejo? Y si su lugar fuera el espejo, desplazando el espejo también deberían desplazarse con él las imágenes.

Ante todo, la imagen no es una sustancia, sino un accidente que no está en el espejo como en un lugar, sino como en un sujeto (*quod est in speculo ut in subiecto*). Ser en un sujeto es, para los filósofos medievales, el modo de ser de lo que es insustancial, es decir, lo que no existe de por sí, sino en alguna otra cosa (dada la proximidad entre la experiencia amorosa y la imagen, no sorprenderá mucho que tanto Dante como Cavalcanti definan en el mismo sentido el amor como "accidente en sustancia").

De esta naturaleza insustancial derivan, para la imagen, dos características. Dado que no es sustancia, ella no tiene una realidad continua ni puede decir que se mueva a través de un movimiento local. Ella más bien es engendrada a cada instante según el movimiento o la presencia de quien la contempla: "como la luz es creada siempre de nuevo según la presencia de lo alumbrante, así decimos de la imagen en el espejo que ella se genera cada vez según la presencia de quien mira".

El ser de las imágenes es una continua generación (*semper nova generatur*). Ser de generación y no de sustancia, ella es creada nuevamente a cada instante como los ángeles que, según el Talmud, cantan la alabanza de Dios y enseguida se hunden en la nada.

La segunda característica de la imagen es la de no ser determinable según la categoría de la cantidad; no ser propiamente una forma o una imagen, sino sobre todo una "*especie* de imagen o de forma (*species imaginis et formae*)", que en sí no puede ser larga ni ancha, sino que sólo "tiene una especie de largo y de ancho". Las dimensiones de la imagen no son, por ende, cantidades mensurables, sino solamente especies, modos de ser y "hábitos" (*habitus vel disposiciones*). Esto –la capacidad de referir sólo a un "hábito" o a un *éthos*– es el sentido más interesante de la expresión "ser en un sujeto". Lo que es en un sujeto tiene la forma de una especie, de un uso, de un gesto. No es nunca cosa, sino que es siempre y solamente una "especie de cosa".

El término *species*, que significa "apariencia", "aspecto", "visión" deriva de una raíz que significa "mirar, ver" y que se encuentra en *speculum*, espejo, *spectrum*, imagen, espectro, *perspicuus*, transparente, que se ve con claridad, *speciosus*, bello, que se da a ver, *specimen*, espécimen, ejemplo, señal, *spectaculum*, espectáculo. En la terminología filosófica, *species* es usado para traducir el griego *eîdos* (como *genus*, género, para traducir *genos*); de aquí el sentido que el término adquirirá en las ciencias de la naturaleza (especie animal o vegetal) y en la lengua del comercio, dónde el término significará "mercancías", en particular en el sentido de "drogas", "especias" y, más tarde, dinero (*espèces*).

La imagen es un ser cuya esencia es la de ser una especie, una visibilidad o una apariencia. Un ser especial es aquel cuya esencia coincide con su darse a ver, con su especie.

Ser especial es absolutamente insustancial. No tiene lugar propio, sino que le ocurre a un sujeto, y está en ese sentido como un *habitus* o un modo de ser, como la imagen está en el espejo.

La especie de cada cosa es su visibilidad, es decir su pura inteligibilidad. Especial es el ser que coincide con su hacerse visible, con su propia revelación.

El espejo es el lugar en el que descubrimos que tenemos una imagen y, al mismo tiempo, que ella puede ser separada de nosotros, que nuestra "especie" o *imago* no nos pertenece. Entre la

percepción de la imagen y el reconocerse en ella hay un intervalo que los poetas medievales llamaron amor. El espejo de Narciso es, en este sentido, el manantial de amor, la experiencia inaudita y feroz de que la imagen es y no es nuestra imagen.

Si se elimina el intervalo, si nos reconocemos sin habernos desconocido y amado –aunque sea por un instante– en la imagen, eso significa ya no poder amar, creernos dueños de la propia especie y coincidir con ella. Si se dilata indefinidamente el intervalo entre la percepción y el reconocimiento, la imagen es interiorizada como fantasma y el amor cae en la psicología.

Los medievales llamaron a la especie *intentio*, intención. El término nombra la tensión interior (*intus tensio*) de cada ser, que lo empuja a hacerse imagen, a comunicarse. La especie, en este sentido, no es otra cosa que la tensión, el amor con el cual cada ser se desea a sí mismo, desea perseverar en el propio ser, comunicarse a sí mismo. En la imagen, ser y desear, existencia y conato coinciden perfectamente. Amar a otro ser significa desear su especie; es decir, el deseo con que él desea perseverar en su ser. El ser especial es, en este sentido, el ser común o genérico y éste es algo así como la imagen o el rostro de la humanidad.

La especie no subdivide el género, lo expone. En ella, deseando y siendo deseado, el ser se hace especie, se hace visible. Y ser especial no significa el individuo, identificado por ésta o

aquella cualidad que le pertenecen de modo exclusivo. Significa, por el contrario, un ser cualquiera,[1] es decir un ser tal que es indiferentemente y genéricamente cada una de sus cualidades, que adhiere a ellas sin dejar que nadie lo identifique.

"El ser cualquiera es deseable" es una tautología.

"Especioso" significa bello y, *más tarde*, no verdadero, aparente. Especie significa lo que hace visible y, *más tarde*, el principio de una clasificación y de una equivalencia. Hacer especie significa "asombrar, sorprender" (en sentido negativo); pero que los individuos constituyan una especie es tranquilizador.

Nada es más instructivo que este doble significado del término "especie". Ella es lo que se ofrece y se comunica a la mirada, lo que hace visible y, a la vez, lo que puede –y debe a toda costa– ser fijado en una sustancia y en una diferencia específica para poder constituir una identidad.

Persona significa originariamente máscara, es decir, algo eminentemente "especial". Nada muestra mejor el sentido de los procesos teológicos, psicológicos y sociales que invisten a

[1] [N. de T.] Para una mejor comprensión del uso que da Giorgio Agamben a la noción de "qualunque", ver su libro *La comunità che viene*, Turín, Einaudi, 1990. (Hay traducción al español: *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-textos, 1996).

la persona que el hecho de que los teólogos cristianos se hayan servido de este término para traducir el griego *hypóstasis*, es decir, para ligar la máscara a una sustancia (tres personas en una sola sustancia). La persona es la captura de la especie y su anclaje a una sustancia para hacer posible la identificación. Los documentos de identidad contienen una fotografía (u otro dispositivo para capturar la especie).

Lo especial tiene que ser reducido siempre a lo personal y éste, a lo sustancial. La transformación de la especie en un principio de identidad y de clasificación es el pecado original de nuestra cultura, su dispositivo más implacable. Se personaliza algo –se lo refiere a una identidad– sólo para sacrificar su especialidad. Especial es, de hecho, un ser –una cara, un gesto, un acontecimiento– que, sin parecerse a *alguno*, se parece a *todos* los otros. El ser especial es delicioso porque se ofrece por excelencia al uso común, pero no puede ser objeto de propiedad personal. De lo personal, en cambio, no son posibles el uso ni el gozo, sino que es sólo propiedad y celos.

El celoso confunde lo especial con lo personal; el bruto, lo personal con lo especial. La *jeune fille* es celosa de sí misma. La buena mujer se brutaliza a sí misma.

El ser especial comunica sólo la propia comunicabilidad. Pero ésta se separa de sí misma y se constituye en una esfera

autónoma. Lo especial se transforma en espectáculo. El espectáculo es la separación del ser genérico; es decir, la imposibilidad del amor y el triunfo de los celos.

El autor como gesto

El 22 de febrero de 1969, Michel Foucault pronunció su conferencia "¿Qué es un autor?" frente a los miembros y a los invitados de la Sociedad francesa de filosofía. Dos años antes, la publicación de *Las palabras y las cosas* lo había convertido de golpe en una celebridad, y en el público (estaban presentes, entre otros, Jean Wahl, quien hizo la introducción a la conferencia, Maurice de Gandillac, Lucien Goldmann y Jacques Lacan) no era fácil distinguir entre la curiosidad mundana y la expectativa por el tema anunciado. Rápidamente, después de las primeras frases de presentación, Foucault formula a través de una cita de Beckett ("Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quien habla") la indiferencia con respecto al autor como lema o principio fundamental de la ética de la escritura contemporánea. El problema de la escritura, sugiere Foucault, no es tanto la expresión de un sujeto, como la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer: "la marca del autor está sólo en la singularidad de su ausencia".

La cita de Beckett contiene, sin embargo, en su enunciado, una contradicción que parece evocar irónicamente el tema secreto de la conferencia. "Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quien habla." Hay allí, entonces, *alguien*

que, aun permaneciendo en sí mismo anónimo y sin rostro, ha proferido el enunciado, alguien sin el cual la tesis que niega la importancia de aquel que habla no habría podido ser formulada. El mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su irreductible necesidad.

En este punto, Foucault puede aclarar el sentido de su operación. Se funda en la distinción entre dos nociones que suelen confundirse habitualmente: el autor como individuo real, que permanecerá rigurosamente fuera de campo, y la función-autor, la única sobre la cual Foucault concentrará su análisis. El nombre de autor no es simplemente un nombre propio como otros nombres, no lo es en el plano de la descripción ni en el de la designación. Si me doy cuenta, por ejemplo, de que Pierre Dupont no tiene los ojos azules, o no ha nacido en París, como creía, o no ejerce la profesión de médico que por alguna razón le atribuía, el nombre propio Pierre Dupont continuará refiriéndose siempre a la misma persona; pero si descubro que Shakespeare no ha escrito las tragedias que le son atribuidas y ha escrito, en cambio, el *Organon* de Bacon, no se puede decir ciertamente que el nombre de autor Shakespeare no haya cambiado su función. El nombre de autor no se refiere simplemente al estado civil, no "va, como el nombre propio, desde el interior de un discurso hacia el individuo real y exterior que lo ha producido"; se sitúa, sobre todo, "en los límites de los textos", de los cuales define el estatuto y el régimen de circulación dentro de una sociedad dada. "Podría decirse, por consiguiente, que hay, en una cultura como la

nuestra, un cierto número de discursos que están provistos de la función-autor mientras que otros están desprovistos de ella... La función-autor caracteriza el modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de determinados discursos dentro de una sociedad."

De aquí las diferentes características de la función-autor en nuestra época: un régimen particular de apropiación, que sanciona el derecho de autor y, al mismo tiempo, la posibilidad de perseguir y castigar al autor de un texto; la posibilidad de seleccionar y distinguir los discursos en textos literarios y textos científicos, a los cuales corresponden modos diversos de la función misma; la posibilidad de autentificar los textos constituyéndolos en un canon o, por el contrario, la posibilidad de afirmar su carácter apócrifo; la dispersión de la función enunciativa en más sujetos que simultáneamente ocupan lugares diversos; y, en fin, la posibilidad de construir una función transdiscursiva, que convierte al autor, más allá de los límites de su obra, en "instaurador de discursividad" (Marx es mucho más que el autor de *El Capital* y Freud es claramente más que el autor de *La interpretación de los sueños*).

Dos años después, cuando presentó en la universidad de Buffalo una versión modificada de la conferencia, Foucault opuso todavía más drásticamente el autor-individuo real y la función-autor. "El autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra, el autor no precede a las obras. Existe un cierto principio funcional a través del cual, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona: en

una palabra, es el principio a través del cual se obstaculiza la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición y recomposición de la ficción."

En esta separación del sujeto-autor de los dispositivos que realizan la función en la sociedad, hay un gesto que caracteriza profundamente la estrategia foucaultiana. Por un lado, él repite en más de una ocasión que no ha dejado jamás de trabajar sobre el sujeto; por el otro, en el contexto de sus investigaciones, el sujeto como individuo viviente está presente sólo a través de los procesos objetivos de subjetivación que lo constituyen y los dispositivos que lo inscriben y lo capturan en los mecanismos del poder. Es probablemente por esta razón que críticos hostiles han podido reprocharle a Foucault, no sin incoherencia, al mismo tiempo una absoluta indiferencia por el individuo de carne y hueso y una mirada decididamente estetizante sobre la subjetividad. De esta aparente aporía Foucault era, por otra parte, perfectamente consciente. Al presentar, a comienzos de los años ochenta, su propio método para el *Dictionnaire des philosophes*, escribió que "rechazar el recurso filosófico a un sujeto constituyente no significa hacer como si el sujeto no existiese y hacer abstracción en favor de una pura objetividad; este rechazo tiene, en cambio, el objetivo de hacer aparecer los procesos que definen una experiencia en la cual el sujeto y el objeto se forman y transforman el uno a través del otro y en función del otro". Y a Lucien Goldmann, quien en el debate posterior a la conferencia sobre el autor le atribuía la intención de cancelar el sujeto individual, le respondió irónicamente: "definir de qué modo se ejerce la función-autor... no equivale a decir que el autor no existe... Ahorrémonos pues las lágrimas".

Desde esta perspectiva, la función-autor aparece como un proceso de subjetivación a través del cual un individuo es identificado y constituido como autor de un determinado *corpus* de textos. De allí que, de este modo, toda indagación sobre el sujeto en cuanto individuo parece tener que dejar lugar al régimen que define en qué condiciones y bajo cuáles formas el sujeto puede aparecer en el orden del discurso. En este orden de cosas, según el diagnóstico que Foucault no cesa de repetir, "la huella del escritor está sólo en la singularidad de su ausencia; a él le corresponde el papel del muerto en el juego de la escritura". El autor no está muerto, pero ponerse como autor significa ocupar el puesto de un muerto. Existe un sujeto-autor, y sin embargo él se afirma sólo a través de las huellas de su ausencia. ¿Pero de qué modo una ausencia puede ser singular? ¿Y qué significa, para un individuo, ocupar el lugar de un muerto, asentar las propias huellas en un lugar vacío?

En la obra de Foucault hay quizás un solo texto en el cual esta dificultad aflora temáticamente de manera consciente, donde la ilegibilidad del sujeto aparece por un instante en todo su esplendor. Se trata de *La vida de los hombres infames*, concebida originalmente como prefacio a una antología de documentos de archivo, registros de internación o *lettres de cachet*,[1] en las cuales el encuentro con el poder, en el momento mismo en el que los marca de infamia, arranca a la noche y al silencio existencias humanas que de otro modo no habrían

[1] [N. de T.] *Lettres de cachet*: cartas de encarcelamiento.

dejado huella alguna. El gesto burlón del sacristán ateo y sodomita Jean Antoine Touzard, internado en Bicêtre el 21 de abril de 1701 y el obstinado, oscuro vagabundeo de Mathurin Milan, internado en Charenton el 31 de agosto de 1707 brillan solamente por un segundo en la franja de luz que proyecta sobre ellos el poder; y no obstante, hay algo en aquella instantánea fulguración que excede la subjetivación que los condena al oprobio, que queda marcada en los lacónicos enunciados del archivo como la traza luminosa de otra vida y de otra historia. Ciertamente, las vidas infames comparecen solamente en la cita que hace de ellas el discurso del poder, fijándolas por un momento como autoras de actos y discursos criminales; sin embargo, como en aquellas fotografías en las cuales nos mira el rostro remoto y al mismo tiempo vecinísimo de una desconocida, algo en aquella infamia exige el propio nombre, testimonia de sí más allá de toda expresión y de toda memoria.

¿De qué modo estas vidas están presentes en las torvas, estrábicas anotaciones que las han consignado por siempre al archivo impiadoso de la infamia? Los anónimos escribas, los ínfimos funcionarios que han redactado estas notas no intentaban ciertamente conocer ni representar; marcar con la infamia era su único objetivo. Y a pesar de esto, al menos por un momento, en esas páginas las vidas brillan de una luz negra, que encandila. ¿Pero se dirá, por esto, que ellas han encontrado expresión? ¿Que, aunque sea en una drástica abreviación, ellas han sido de algún modo comunicadas, dadas a conocer? Por el contrario, el gesto con el que han sido fija-

das parece sustraerlas para siempre a toda posible presentación, como si comparecieran en el lenguaje sólo a condición de permanecer absolutamente inexpresadas.

Es posible, entonces, que el texto de 1982 contenga algo así como la clave de la conferencia sobre el autor, que la vida infame constituya de algún modo el paradigma de la presencia-ausencia del autor en la obra. Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central.

¿Cómo entender la modalidad de esta presencia singular, en la cual una vida se nos aparece sólo a través de aquello que la imputa y la distorsiona hasta convertirla en una mueca? Foucault parece darse cuenta de esta dificultad: "No encontrarán aquí una galería de retratos: se trata en cambio de trampas, armas, gritos, gestos, actitudes, astucias, intrigas de las cuales las palabras han sido los instrumentos. Las vidas reales han sido 'puestas en juego' (*jouées*) en estas frases; no pretendo decir que han sido allí figuradas o representadas, sino que, de hecho, su libertad, su desventura, muchas veces aun su muerte y, en todo caso, su destino, han sido allí, al menos en parte, decididos. Estos discursos se han cruzado verdaderamente con las vidas; estas existencias han estado efectivamente arriesgadas y perdidas en estas palabras".

Que no pudiera tratarse de retratos ni de biografías era algo prácticamente descontado; aquello que liga las vidas infames a las desgarbadas escrituras que las registran no es una relación de

representación o de figuración, sino algo diferente y más esencial: ellas han sido "puestas en juego" en aquellas frases, su libertad y su desventura han sido arriesgadas y decididas.

¿Dónde está Mathurin Milan? ¿Dónde, Jean-Antoine Touzard? No en las lacónicas notas que registran su presencia en el archivo de la infamia. Y menos aun fuera del archivo, en una realidad biográfica de la cual no sabemos literalmente nada. Ellos están en el umbral del texto en el cual han sido puestos en juego; o más bien, su ausencia, su darnos la espalda para siempre, los fija al borde del archivo, como el gesto que, al mismo tiempo, lo ha hecho posible y lo excede y nulifica la intención.

"Las vidas reales han sido 'puestas en juego' (*jouèes*)" es, en este contexto, una expresión ambigua, que las comillas intentan subrayar. No tanto porque *jouer* tiene también un significado teatral (la frase podría también significar "han sido puestas en escena, recitadas"), como porque en el texto, el agente, aquel que ha puesto en juego las vidas, permanece voluntariamente en las sombras. ¿Quién ha puesto en juego las vidas? ¿Los mismos hombres infames, abandonándose sin reservas, como Mathurin Milan, a su vagabundeo o, como Jean-Antoine Touzard, a su pasión sodomita? ¿O sobre todo, como parece más probable, la conspiración de familiares, funcionarios anónimos, secretarios y policías que ha conducido a su internación? La vida infame no parece pertenecer integralmente a unos ni a otros, ni a los nominativos anagráficos que deberían, al final, responderle, ni a los funcionarios del poder que acaso, al final, decidirán con res-

pecto a ella. Esa vida está solamente jugada, jamás poseída, jamás representada, jamás dicha; por eso, ella es el lugar posible, pero vacío, de una ética, de una forma-de-vida.

¿Pero qué significa, para una vida, ponerse –o ser puesta– en juego?

Nastasia Filippovna –en *El idiota*, de Dostoievski– entra en el salón de su casa, la noche que decidirá sobre su vida. Ha prometido a Afanasi Ivanovich Totski, el hombre que la ha deshonrado y mantenido hasta entonces, que dará una respuesta a su ofrecimiento de casarse con el joven Gania a cambio de 75.000 rublos. En el salón están presentes todos sus amigos y conocidos, también el general Iepanchin, también el inefable Lebedev, también el venenoso Ferdischenko. También el príncipe Myshkin, también Rogozhin, que en un determinado momento hace su ingreso a la cabeza de una gavilla impresentable, llevando en una mano un paquete de cien mil rublos destinados a Nastasia. Desde el comienzo, la velada tiene algo de enfermizo, de febril. Por otro lado, la dueña de casa no hace más que repetirlo: tengo fiebre, estoy mal.

Aceptando jugar el desagradable juego de sociedad propuesto por Ferdischenko, en el cual cada uno debe confesar la propia abyección, Nastasia pone de pronto toda la velada bajo el signo del juego. Y es por juego o por capricho que hará que el príncipe Myshkin decida su respuesta a Totski, cuando Myshkin es para ella casi un desconocido. Pero luego todo apremia, todo se precipita. Imprevistamente ella acepta casarse con el príncipe, para desdecirse de inmediato y elegir al

ebrio Rogozhin. Y llegado un cierto punto, como alterada, agarra el paquete con cien mil rublos y lo arroja al fuego, prometiendo al ávido Gania que el dinero será suyo si lo arranca de las llamas con sus propias manos.

¿Qué guía las acciones de Nastasia Filippovna? Es cierto que sus gestos, en la medida en que son excesivos, son incomparablemente superiores a los cálculos y a los comportamientos decorosos de todos los presentes (con la sola excepción de Myshkin). Y no obstante, es imposible vislumbrar en ellos algo así como una decisión racional o un principio moral. Mucho menos se puede decir que actúe para vengarse (de Totski, por ejemplo). Desde el principio hasta el final, Nastasia parece presa del delirio, como sus amigos no se cansan de señalar ("pero qué estás diciendo, tienes un ataque", "no la comprendo, ha perdido la cabeza").

Nastasia Filippovna ha puesto en juego su vida; o acaso ha dejado que fuera puesta en juego por Myshkin, por Rogozhin, por Lebedev y, en el fondo, por su propio capricho. Por eso su comportamiento es inexplicable; por eso ella permanece perfectamente oscura e incomprendida en todos sus actos. Una vida ética no es simplemente la que se somete a la ley moral, sino aquella que acepta ponerse en juego en sus gestos de manera irrevocable y sin reservas. Incluso a riesgo de que, de este modo, su felicidad y su desventura sean decididas de una vez y para siempre.

El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concedida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no

dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso. El gesto del autor se atestigua en la obra a la cual, acaso, da vida como una presencia incongruente y extraña, exactamente como, según los teóricos de la comedia del arte, la burla del Arlequín interrumpe de manera incesante las vicisitudes que se desarrollan en la escena y obstinadamente deshace la trama. Sin embargo, así como –según los propios teóricos– la bufonada debe su nombre al hecho de que, como un lazo,[2] ella vuelve siempre a reanudar el hilo que ha desatado y aflojado, del mismo modo el gesto del autor garantiza la vida de la obra sólo a través de la presencia irreductible de un borde inexpresivo. Como el mimo en su mutismo, como el Arlequín en su burla, el autor vuelve incansablemente a cerrarse en lo abierto que él mismo ha creado. Y como en algunos viejos libros que reproducen, al lado de la portadilla, el retrato o la fotografía del autor, en cuyos rasgos enigmáticos intentamos en vano descifrar las razones y el sentido de la obra, así el gesto del autor vacila en el umbral de la obra como el exergo intratable, que pretende irónicamente poseer el inconfesable secreto.

Y a pesar de esto, es precisamente ese gesto ilegible, ese puesto que permanece vacante lo que hace posible la lectura. Veamos la poesía que comienza *Padre polvo que subes de España*. Nosotros sabemos –o al menos así se dice– que esa poesía fue

[2] [N. de T.] En italiano, "lacio" significa burla, bufonada, mientras que "laccio" significa lazo, y también trampa.

escrita un día de 1937 por un hombre llamado César Vallejo, que había nacido en Perú en 1892 y está ahora sepultado en el cementerio de Montparnasse en París, junto a su esposa Georgette, que lo sobrevivió muchos años y que es la responsable, según parece, de la mala edición de esa poesía y de otros escritos póstumos. Tratemos de precisar la relación que constituye esta poesía como obra de César Vallejo (o a César Vallejo como autor de esa poesía). ¿Deberemos entender esta relación en el sentido de que un día determinado, ese sentimiento particular, ese pensamiento incomparable pasaron por un instante por la mente y por el ánimo del individuo de nombre César Vallejo? Nada es menos cierto. Es probable, incluso, que sólo después de haber escrito –o mientras escribía– la poesía, ese pensamiento y ese sentimiento se volvieron para él reales, precisos e imposibles de negar como propios en todos sus detalles, en todos sus matices (así como se hicieron reales para nosotros sólo en el momento en el cual leímos la poesía).

¿Significa esto que el lugar del pensamiento y del sentimiento está en la poesía misma, en los signos que componen el texto? ¿Pero de qué modo una pasión, un pensamiento podrían estar contenidos en una hoja de papel? Por definición, un sentimiento, un pensamiento exigen un sujeto que los piense y experimente. Porque ellos se hacen presentes, ocurre entonces que alguien toma en sus manos el libro, se arriesga en la lectura. Pero eso sólo puede significar que este individuo ocupará en el poema exactamente el lugar vacío que el autor había dejado allí, que él repetirá el mismo gesto inexpresivo a través del cual el autor había testimoniado sobre su ausencia en la obra.

El lugar –o, sobre todo, el tener lugar– del poema no está, por ende, ni en el texto ni el autor (o en el lector): está en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto y, a la vez, infinitamente se retraen. El autor no es otra cosa que el testigo, el garante de su propia falta en la obra en la cual ha sido jugado; y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, no puede sino hacerse él mismo garante de su propio jugar a faltarse. Como, según la filosofía de Averroes, el pensamiento es único y separado de los individuos que cada tanto se unen a él a través de su imaginación y de sus fantasmas, así autor y lector están en relación con la obra sólo a condición de permanecer inexpresados. Y no obstante, el texto no tiene otra luz que aquella –opaca– que irradia del testimonio de esta ausencia.

Pero precisamente por esto el autor señala también el límite más allá del cual ninguna interpretación puede ir. Donde la lectura de lo poetizado encuentra de alguna manera el lugar vacío de lo vivido, debe detenerse. Ya que tan ilegítimo como intentar construir la personalidad del autor a través de la obra, es el buscar hacer de su gesto la cifra secreta de la lectura.

Acaso llegados hasta aquí la aporía de Foucault comienza a volverse menos enigmática. El sujeto –como el autor, como la vida de los hombres infames– no es algo que pueda ser alcanzado directamente como una realidad sustancial presente en alguna parte; por el contrario, es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto –si lo fue– en juego. Puesto que también la escritura –toda escritura, y no sólo aquella de los

secretarios del archivo de la infamia– es un dispositivo, y la historia de los hombres no es quizá otra cosa que el incesante cuerpo a cuerpo con los dispositivos que ellos mismos han producido: antes que ninguno, el lenguaje. Y así como el autor debe permanecer inexpresado en la obra, y sin embargo, precisamente de esta manera, atestigua su propia irreductible presencia, así la subjetividad se muestra y resiste con más fuerza en el punto en que los dispositivos la capturan y la ponen en juego. Una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él. Todo el resto es psicología, y en ninguna parte en la psicología encontramos algo así como un sujeto ético, una forma de vida.

Elogio de la profanación

Los juristas romanos sabían perfectamente qué significaba "profanar". Sagradas o religiosas eran las cosas que pertenecían de algún modo a los dioses. Como tales, ellas eran sustraídas al libre uso y al comercio de los hombres, no podían ser vendidas ni dadas en préstamo, cedidas en usufructo o gravadas de servidumbre. Sacrílego era todo acto que violara o infringiera esta especial indisponibilidad, que las reservaba exclusivamente a los dioses celestes (y entonces eran llamadas propiamente "sagradas") o infernales (en este caso, se las llamaba simplemente "religiosas"). Y si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituirlos al libre uso de los hombres. "Profano –escribe el gran jurista Trebacio– se dice en sentido propio de aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres". Y "puro" era el lugar que había sido desligado de su destinación a los dioses de los muertos, y por lo tanto ya no era más "ni sagrado, ni santo, ni religioso, liberado de todos los nombres de este género" (D. 11, 7, 2).

Pura, profana, libre de los nombres sagrados es la cosa restituida al uso común de los hombres. Pero el uso no aparece aquí como algo natural: a él se accede solamente a través de

una profanación. Entre "usar" y "profanar" parece haber una relación particular, que es preciso poner en claro.

Es posible definir la religión como aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una esfera separada. No sólo no hay religión sin separación, sino que toda separación contiene o conserva en sí un núcleo auténticamente religioso. El dispositivo que realiza y regula la separación es el sacrificio: a través de una serie de rituales minuciosos, según la variedad de las culturas, que Hubert y Mauss han pacientemente inventariado, el sacrificio sanciona el pasaje de algo que pertenece al ámbito de lo profano al ámbito de lo sagrado, de la esfera humana a la divina. En este pasaje es esencial la cesura que divide las dos esferas, el umbral que la víctima tiene que atravesar, no importa si en un sentido o en el otro. Lo que ha sido ritualmente separado, puede ser restituido por el rito a la esfera profana. Una de las formas más simples de profanación se realiza así por contacto (*contagione*) en el mismo sacrificio que obra y regula el pasaje de la víctima de la esfera humana a la esfera divina. Una parte de la víctima (las vísceras, *exta:*[1] el hígado, el corazón, la vesícula biliar, los pulmones) es reservada a los dioses, mientras que lo que queda puede ser consumido por los hombres. Es suficiente que los que participan en el rito toquen estas carnes para que ellas se conviertan en profanas y puedan simplemente ser comidas.

---

[1] [N. de T.] *Exta, Mrum*: entrañas, intestinos.

Hay un contagio profano, un tocar que desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado.

El término *religio* no deriva, según una etimología tan insípida como inexacta, de *religare* (lo que liga y une lo humano y lo divino), sino de *relegere*, que indica la actitud de escrúpulo y de atención que debe imprimirse a las relaciones con los dioses, la inquieta vacilación (el "releer")[2] ante las formas –las fórmulas– que es preciso observar para respetar la separación entre lo sagrado y lo profano. *Religio* no es lo que une a los hombres y a los dioses, sino lo que vela para mantenerlos separados, distintos unos de otros. A la religión no se oponen, por lo tanto, la incredulidad y la indiferencia respecto de lo divino sino la "negligencia", es decir una actitud libre y "distraída" –esto es, desligada de la *religio* de las normas– frente a las cosas y a su uso, a las formas de la separación y a su sentido. Profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular.

El pasaje de lo sagrado a lo profano puede, de hecho, darse también a través de un uso (o, más bien, un reuso) completamente incongruente de lo sagrado. Se trata del juego. Es sabido que la esfera de lo sagrado y la esfera del juego están

---

[2] [N. de T.] En italiano, "rileggere". El autor hace aquí un juego con "relegere".

estrechamente conectadas. La mayor parte de los juegos que conocemos deriva de antiguas ceremonias sagradas, de rituales y de prácticas adivinatorias que pertenecían tiempo atrás a la esfera estrictamente religiosa. La ronda fue en su origen un rito matrimonial; jugar con la pelota reproduce la lucha de los dioses por la posesión del sol; los juegos de azar derivan de prácticas oraculares; el trompo y el tablero de ajedrez eran instrumentos de adivinación. Analizando esta relación entre juego y rito, Emile Benveniste ha mostrado que el juego no sólo proviene de la esfera de lo sagrado, sino que representa de algún modo su inversión. La potencia del acto sagrado –escribe Benveniste– reside en la conjunción del mito que cuenta la historia y del rito que la reproduce y la pone en escena. El juego rompe esta unidad: como *ludus,* o juego de acción, deja caer el mito y conserva el ritual; como *jocus,* o juego de palabras, elimina el rito y deja sobrevivir el mito. "Si lo sagrado se puede definir a través de la unidad consustancial del mito y el rito, podremos decir que se tiene juego cuando solamente una mitad de la operación sagrada es consumada, traduciendo sólo el mito en palabras y sólo el rito en acciones."

Esto significa que el juego libera y aparta a la humanidad de la esfera de lo sagrado, pero sin abolirla simplemente. El uso al cual es restituido lo sagrado es un uso especial, que no coincide con el consumo utilitario. La "profanación" del juego no atañe, en efecto, sólo a la esfera religiosa. Los niños, que juegan con cualquier trasto viejo que encuentran, transforman en juguete aun aquello que pertenece a la esfera de la economía, de la guerra, del derecho y de las otras actividades que estamos acostumbrados a considerar como serias. Un automó-

vil, un arma de fuego, un contrato jurídico se transforman de golpe en juguetes. Lo que tienen en común estos casos con los casos de profanación de lo sagrado es el pasaje de una *religio*, que es sentida ya como falsa y opresiva, a la negligencia como *verdadera religio*. Y esto no significa descuido (no hay atención que se compare con la del niño mientras juega), sino una nueva dimensión del uso, que niños y filósofos entregan a la humanidad. Se trata de un tipo de uso como el que debía tener en mente Walter Benjamin, cuando escribió, en *El nuevo abogado*, que el derecho nunca aplicado, sino solamente estudiado es la puerta de la justicia. Así como la *religio* no ya observada, sino jugada abre la puerta del uso, las potencias de la economía, del derecho y de la política desactivadas en el juego se convierten en la puerta de una nueva felicidad.

El juego como órgano de la profanación está en decadencia en todas partes. Que el hombre moderno ya no sabe jugar más lo prueba precisamente la multiplicación vertiginosa de juegos nuevos y viejos. En el juego, en los bailes y en las fiestas el hombre busca, de hecho, desesperada y obstinadamente, justo lo contrario de lo que podría encontrar: la posibilidad de volver a acceder a la fiesta perdida, un retorno a lo sagrado y a sus ritos, aunque sea en la forma de las insulsas ceremonias de la nueva religión espectacular o de una lección de tango en un salón de provincia. En este sentido, los juegos televisivos de masas forman parte de una nueva liturgia, secularizan una intención inconscientemente religiosa. Restituir el juego a su vocación puramente profana es una tarea política.

Es preciso distinguir, en este sentido, entre secularización y profanación. La secularización es una forma de remoción que deja intactas las fuerzas, limitándose a desplazarlas de un lugar a otro. Así, la secularización política de conceptos teológicos (la trascendencia de Dios como paradigma del poder soberano) no hace otra cosa que trasladar la monarquía celeste en monarquía terrenal, pero deja intacto el poder. La profanación implica, en cambio, una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso. Ambas son operaciones políticas: pero la primera tiene que ver con el ejercicio del poder, garantizándolo mediante la referencia a un modelo sagrado; la segunda, desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que el poder había confiscado.

Los filólogos no cesan de sorprenderse del doble, contradictorio significado que el verbo *profanare* parece tener en latín: por una parte, hacer profano; por otro –en una acepción utilizada en muy pocos casos–, sacrificar. Se trata de una ambigüedad que parece pertenecer al vocabulario de lo sagrado como tal: el adjetivo *sacer*, en un contrasentido que ya Freud había notado, significaría así tanto "augusto, consagrado a los dioses" como "maldito, excluido de la comunidad". La ambigüedad, que está aquí en cuestión, no se debe solamente a un equívoco sino que es, por así decir, constitutiva de la operación profanatoria (o de aquella, inversa, de la consagración). En cuanto se refieren a un mismo objeto, que debe pasar de lo profano a lo sagrado y de lo sagrado a lo profano, ellas deben tener en cuenta siempre algo

así como un residuo de profanidad en toda cosa consagrada y un residuo de sacralidad presente en todo objeto profanado.

Veamos el término *sacer*. Él designa aquello que, a través del acto solemne de la *sacratio* o de la *devotio* (con el cual el comandante consagra su vida a los dioses infernales para asegurarse la victoria) ha sido consignado a los dioses, pertenece exclusivamente a ellos. Y sin embargo, en la expresión *homo sacer*, el adjetivo parece designar a un individuo que, habiendo sido excluido de la comunidad, puede ser matado impunemente, pero no puede ser sacrificado a los dioses. ¿Qué es lo que ha sucedido aquí? Que un hombre sagrado, es decir, que pertenece a los dioses, ha sobrevivido al rito que lo ha separado de los hombres y sigue llevando una existencia aparentemente profana entre ellos. En el mundo profano, a su cuerpo es inherente un residuo irreductible de sacralidad, que lo sustrae al comercio normal con sus pares y lo expone a la posibilidad de una muerte violenta, la cual lo restituye a los dioses a los que en verdad pertenece. Considerado, en cambio, en la esfera divina, él no puede ser sacrificado y está excluido del culto, porque su vida es ya propiedad de los dioses y sin embargo, en la medida en que sobrevive, por así decir, a sí misma, ella introduce un resto incongruente de profanidad en el ámbito de lo sagrado. Sagrado y profano representan, así, en la máquina del sacrificio, un sistema de dos polos, en los cuales un significante flotante transita de un ámbito al otro sin dejar de referirse al mismo objeto. Pero es precisamente de este modo que la máquina puede asegurarse la repartición del uso entre los humanos y los divinos, y restituir eventualmente a los hombres aquello que había sido consagra-

do a los dioses. De aquí la promiscuidad entre las dos operaciones en el sacrificio romano, en el cual una parte de la propia víctima consagrada es profanada por contagio y consumida por los hombres, mientras que otra es asignada a los dioses.

Desde esta perspectiva se vuelven quizá más comprensibles la cura obsesiva y la implacable seriedad de las cuales debían dar prueba, en la religión cristiana, teólogos, pontífices y emperadores para asegurarse en la medida de lo posible la coherencia y la inteligibilidad de la noción de transustanciación en el sacrificio de la misa y de encarnación y *homousía* en el dogma trinitario. Estaba en juego nada menos que la supervivencia de un sistema religioso que había involucrado al propio Dios como víctima en el sacrificio y, de este modo, había introducido en él esa separación que, en el paganismo, tenía que ver solamente con las cosas humanas. Se trataba, así, de hacer frente, a través de la presencia contemporánea de dos naturalezas en una única persona o en una única víctima, a la confusión entre divino y humano que amenazaba con paralizar la máquina sacrificial del cristianismo. La doctrina de la encarnación garantizaba que la naturaleza divina y la humana estuvieran presentes sin ambigüedad en la misma persona, así como la transustanciación aseguraba que las especies del pan y del vino se transformaran sin residuos en el cuerpo de Cristo. Resulta de esto que, en el cristianismo, con el ingreso de Dios como víctima en el sacrificio y con la fuerte presencia de tendencias mesiánicas que ponían en crisis la distinción entre lo sacro y lo profano, la máquina religiosa parece alcanzar un

punto límite o una zona de indecibilidad, en la cual la esfera divina está siempre en acto de colapsar en la humana y el hombre traspasa ya siempre en lo divino.

El capitalismo como religión es el título de uno de los más penetrantes fragmentos póstumos de Benjamin. Según Benjamin, el capitalismo no representa sólo, como en Weber, una secularización de la fe protestante, sino que es él mismo esencialmente un fenómeno religioso, que se desarrolla en modo parasitario a partir del cristianismo. Como tal, como religión de la modernidad, está definido por tres características: 1) Es una religión cultual, quizá la más extrema y absoluta que haya jamás existido. Todo en ella tiene significado sólo en referencia al cumplimiento de un culto, no respecto de un dogma o de una idea. 2) Este culto es permanente, es "la celebración de un culto *sans trêve et sans merci*"[3]. Los días de fiesta y de vacaciones no interrumpen el culto, sino que lo integran. 3) El culto capitalista no está dirigido a la redención ni a la expiación de una culpa, sino a la culpa misma. "El capitalismo es quizás el único caso de un culto no expiatorio, sino culpabilizante... Una monstruosa conciencia culpable que no conoce redención se transforma en culto, no para expiar en él su culpa, sino para volverla universal... y para capturar finalmente al propio Dios en la culpa... Dios no ha muerto, sino que ha sido incorporado en el destino del hombre."

[3] [N. de T.] *Sans trêve et sans merci*: sin tregua y sin respiro.

Precisamente porque tiende con todas sus fuerzas no a la redención, sino a la culpa; no a la esperanza, sino a la desesperación, el capitalismo como religión no mira a la transformación del mundo, sino a su destrucción. Y su dominio es en nuestro tiempo de tal modo total, que aun los tres grandes profetas de la modernidad (Nietzsche, Marx y Freud) conspiran, según Benjamin, con él; son solidarios, de alguna manera, con la religión de la desesperación. "Este pasaje del planeta hombre a través de la casa de la desesperación en la absoluta soledad de su recorrido es el *éthos* que define Nietzsche. Este hombre es el Superhombre, esto es, el primer hombre que comienza conscientemente a realizar la religión capitalista". Pero también la teoría freudiana pertenece al sacerdocio del culto capitalista: "Lo reprimido, la representación pecaminosa... es el capital, sobre el cual el infierno del inconsciente paga los intereses". Y en Marx, el capitalismo "con los intereses simples y compuestos, que son función de la culpa... se transforma inmediatamente en socialismo".

Tratemos de proseguir las reflexiones de Benjamin en la perspectiva que aquí nos interesa. Podremos decir, entonces, que el capitalismo, llevando al extremo una tendencia ya presente en el cristianismo, generaliza y absolutiza en cada ámbito la estructura de la separación que define la religión. Allí donde el sacrificio señalaba el paso de lo profano a lo sagrado y de lo sagrado a lo profano, ahora hay un único, multiforme, incesante proceso de separación, que inviste cada cosa, cada lugar, cada actividad humana para dividirla de sí misma

y que es completamente indiferente a la cesura sacro/profano, divino/humano. En su forma extrema, la religión capitalista realiza la pura forma de la separación, sin que haya nada que separar. Una profanación absoluta y sin residuos coincide ahora con una consagración igualmente vacua e integral. Y como en la mercancía la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de cambio y se transforma en un fetiche inaprensible, así ahora todo lo que es actuado, producido y vivido –incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje– son divididos de sí mismos y desplazados en una esfera separada que ya no define alguna división sustancial y en la cual cada uso se vuelve duraderamente imposible. Esta esfera es el consumo. Si, como se ha sugerido, llamamos espectáculo a la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la cual cada cosa es exhibida en su separación de sí misma, entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una única imposibilidad de usar. Lo que no puede ser usado es, como tal, consignado al consumo o a la exhibición espectacular. Pero eso significa que profanar se ha vuelto imposible (o, al menos, exige procedimientos especiales). Si profanar significa devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un absolutamente Improfanable.

El canon teológico del consumo como imposibilidad de uso fue fijado en el siglo XIII por la Curia romana en el contexto del conflicto que la opuso a la orden franciscana. En su

reivindicación de la "altísima pobreza", los franciscanos afirmaban la posibilidad de un uso completamente sustraído a la esfera del derecho, que ellos, para distinguirlo del usufructo y de todo otro derecho de uso, llamaron *usus facti,* uso de hecho (o del hecho). Contra ellos, Juan XXII, adversario implacable de la orden, emana su bula *Ad conditorem canonum.* En las cosas que son objeto de consumo, argumenta, como la comida, los vestidos, etcétera, no puede existir un uso distinto de la propiedad, porque él se resuelve integralmente en el acto de su consumo, es decir de su destrucción (*abusus*). El consumo, que destruye necesariamente la cosa, no es sino la imposibilidad o la negación del uso, que presupone que la sustancia de la cosa quede intacta (*salva rei substantia*). Y no sólo eso: un simple uso de hecho, distinguido de la propiedad, no existe en la naturaleza, no es en ningún modo algo que se pueda "tener". "El acto mismo del uso no existe en la naturaleza antes de ejercitarlo, mientras se lo ejercita ni después de haberlo ejercitado. El consumo, en efecto, aun en el acto de su ejercicio, es siempre ya pasado o futuro y, como tal, no se puede decir que exista en la naturaleza, sino sólo en la memoria o en la expectativa. Por lo tanto no se lo puede tener si no en el instante de su desaparición."

De este modo, con una inconsciente profecía, Juan XXII provee el paradigma de una imposibilidad de usar que debió alcanzar su cumplimiento muchos siglos después, en la sociedad de consumo. Esta obstinada negación del uso capta, sin embargo, más radicalmente la naturaleza de lo que lo pudieron hacer los que lo reivindicaban dentro del orden franciscano. Dado que el puro uso aparece, en su argumentación, no

tanto como algo inexistente –él existe, de hecho, instantáneamente en el acto del consumo– sino más bien como algo que no se puede tener jamás, que no puede constituir nunca una propiedad (*dominium*). El uso es, así, siempre relación con un inapropiable; se refiere a las cosas en cuanto no pueden convertirse en objeto de posesión. Pero, de este modo, el uso también desnuda la verdadera naturaleza de la propiedad, que no es otra que el dispositivo que desplaza el libre uso de los hombres a una esfera separada, en la cual se convierte en derecho. Si hoy los consumidores en las sociedades de masas son infelices, no es solo porque consumen objetos que han incorporado su propia imposibilidad de ser usados, sino también –y sobre todo– porque creen ejercer su derecho de propiedad sobre ellos, porque se han vuelto incapaces de profanarlos.

La imposibilidad de usar tiene su lugar tópico en el Museo. La museificación del mundo es hoy un hecho consumado. Una después de la otra, progresivamente, las potencias espirituales que definían la vida de los hombres –el arte, la religión, la filosofía, la idea de naturaleza, hasta la política– se han retirado dócilmente una a una dentro del Museo. Museo no designa aquí un lugar o un espacio físico determinado, sino la dimensión separada en la cual se transfiere aquello que en un momento era percibido como verdadero y decisivo, pero ya no lo es más. El Museo puede coincidir, en este sentido, con una ciudad entera (Evora, Venecia, declaradas por esto patrimonio de la humanidad), con una región (declarada parque u oasis natural) y hasta con un grupo de individuos

(en cuanto representan una forma de vida ya desaparecida). Pero, más en general, todo puede convertirse hoy en Museo, porque este término nombra simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia.

Por esto, en el Museo, la analogía entre capitalismo y religión se vuelve evidente. El Museo ocupa exactamente el espacio y la función que hace un tiempo estaban reservados al Templo como lugar del sacrificio. A los fieles en el Templo –o a los peregrinos que recorrían la tierra de Templo en Templo, de santuario en santuario– corresponden hoy los turistas, que viajan sin paz en un mundo enajenado en Museo. Pero mientras los fieles y los peregrinos participaban al final de un sacrificio que, separando la víctima de la esfera sagrada, reestablecía las justas relaciones entre lo divino y lo humano, los turistas celebran sobre su persona un acto sacrificial que consiste en la angustiosa experiencia de la destrucción de todo uso posible. Si los cristianos eran "peregrinos", es decir, extranjeros sobre la tierra, porque sabían que tenían su patria en el cielo, los adeptos del nuevo culto capitalista, no tienen patria alguna, porque viven en la pura forma de la separación. Dondequiera que vayan, ellos encuentran multiplicada y llevada al extremo la misma imposibilidad de habitar que habían conocido en sus casas y en sus ciudades, la misma incapacidad de usar que habían experimentado en los supermercados, en los shoppings y en los espectáculos televisivos. Por esto, en tanto representa el culto y el altar central de la religión capitalista, el turismo es hoy la primera industria del mundo, que involucra cada año más de 650 millones de hombres. Y nada es tan asombroso

como el hecho de que millones de hombres comunes lleguen a vivir en carne propia la experiencia quizá más desesperada que es dada a hacer a todos: la de la pérdida irrevocable de todo uso, de la absoluta imposibilidad de profanar.

Es posible, sin embargo, que lo Improfanable, sobre lo cual se funda la religión capitalista, no sea verdaderamente tal, que se den todavía hoy formas eficaces de profanación. Para esto es preciso recordar que la profanación no restaura simplemente algo así como un uso natural, que preexistía a su separación en la esfera religiosa, económica o jurídica. Su operación –como muestra con claridad el ejemplo del juego– es más astuta y compleja, y no se limita a abolir la forma de la separación, para reencontrar, más acá o más allá de ella, un uso incontaminado. También en la naturaleza se dan profanaciones. El gato que juega con el ovillo como si fuera un ratón –exactamente como el niño juega con antiguos símbolos religiosos o con objetos que pertenecieron a la esfera económica– usa conscientemente en el vacío los comportamientos propios de la actividad predatoria (o, en el caso del niño, del culto religioso o del mundo del trabajo). Estos no son borrados, sino que, gracias a la sustitución del ratón por el ovillo, o del objeto sagrado por el juguete, son desactivados y, de este modo, se los abre a un nuevo, posible uso.

Pero, ¿de qué uso se trata? ¿Cuál es, para el gato, el uso posible del ovillo? Éste consiste en liberar un comportamiento de su inscripción genética en una esfera determinada (la actividad predatoria, la caza). El comportamiento así libera-

do reproduce e incluso imita las formas de la actividad de que se ha emancipado, pero vaciándolas de su sentido y de la relación obligada a un fin, las abre y dispone a un nuevo uso. El juego con el ovillo es la liberación del ratón de su ser presa y de la actividad predatoria de su necesario estar orientada a la captura y la muerte del ratón: y, sin embargo, pone en escena los mismos comportamientos que definían la caza. La actividad resultante deviene, así, un medio puro, es decir una praxis que, aun manteniendo tenazmente su naturaleza de medio, se ha emancipado de su relación con un fin, ha olvidado alegremente su objetivo y ahora puede exhibirse como tal, como medio sin fin. La creación de un nuevo uso es, así, posible para el hombre solamente desactivando un viejo uso, volviéndolo inoperante.

La separación se lleva a cabo también, y sobre todo, en la esfera del cuerpo, como represión y separación de determinadas funciones fisiológicas. Una de éstas es la defecación, que, en nuestra sociedad, es aislada y escondida a través de una serie de dispositivos e interdictos (que tienen que ver tanto con los comportamientos como con el lenguaje). ¿Qué querría decir profanar la defecación? No ya reencontrar una pretendida naturalidad, ni simplemente gozar de ello en forma de trasgresión perversa (que es sin embargo mejor que nada). Se trata, en cambio, de alcanzar arqueológicamente la defecación como campo de tensiones polares entre la na-

turaleza y la cultura, lo privado y lo público, lo singular y lo común. Es decir: aprender un nuevo uso de las heces, como los niños intentaban hacerlo a su manera, antes de que intervinieran la represión y la separación. Las formas de este uso común podrán ser inventadas solamente de manera colectiva. Como hizo notar una vez Italo Calvino, incluso las heces son una producción humana como las otras, sólo que de ellas no se ha hecho nunca una historia. Por eso, cada intento del individuo de profanarlas sólo puede tener valor paródico, como en la escena de la defecación alrededor de una mesa en la película de Buñuel.

Las heces –está claro– son aquí solamente un símbolo de aquello que ha sido separado y puede ser restituido al uso común. ¿Pero es posible una sociedad sin separaciones? La pregunta está, quizá, mal formulada. Ya que profanar no significa simplemente abolir y eliminar las separaciones, sino aprender a hacer de ellas un nuevo uso, a jugar con ellas. La sociedad sin clases no es una sociedad que ha abolido y perdido toda memoria de las diferencias de clase, sino una sociedad que ha sabido desactivar los dispositivos para hacer posible un nuevo uso, para transformarlos en medios puros.

Nada es, sin embargo, más frágil y precario que la esfera de los medios puros. Aun el juego, en nuestra sociedad, tiene un carácter episódico, después del cual la vida normal debe retomar su curso (y el gato, su caza). Y nadie sabe mejor que los niños cuán atroz e inquietante puede ser un juguete, cuando el juego del que formaba parte ha terminado. El instrumento de liberación se convierte, entonces, en un torpe trozo de madera, la muñeca sobre la cual la niña ha vertido su amor, en un gélido

y vergonzoso muñeco de cera, que un mago malvado puede capturar y hechizar para servirse de él en contra de nosotros.

Este mago malvado es el gran sacerdote de la religión capitalista. Si los dispositivos del culto capitalista son tan eficaces, es porque actúan no sólo, y no tanto, sobre los comportamientos primarios, como sobre los medios puros, es decir sobre comportamientos que le han sido separados de sí mismos y, de este modo, desligados de su relación con un fin. En su fase extrema, el capitalismo no es más que un gigantesco dispositivo de captura de los medios puros, es decir de los comportamientos profanatorios. Los medios puros, que representan la desactivación y la ruptura de cada separación, son a su vez separados en una esfera especial. Un ejemplo es el lenguaje. Ciertamente, el poder siempre ha tratado de asegurarse el control de la comunicación social, sirviéndose del lenguaje como medio para difundir la propia ideología y para inducir a la obediencia voluntaria. Pero hoy esta función instrumental –todavía eficaz en los márgenes del sistema, cuando se verifican situaciones de peligro y de excepción– ha dejado lugar a un procedimiento de control diferente, que, separándolo en la esfera espectacular, inviste el lenguaje en su girar en el vacío, es decir en su posible potencial profanatorio. Más esencial que la función de propaganda, que concierne al lenguaje como instrumento para un fin, es la captura y la neutralización del medio puro por excelencia, es decir del lenguaje que se ha emancipado de sus fines comunicativos y se dispone, así, para un nuevo uso.

Los dispositivos mediáticos tienen precisamente el objetivo de neutralizar este poder profanatorio del lenguaje como medio puro, de impedir que abra la posibilidad de un nuevo uso, de una nueva experiencia de la palabra. Ya la iglesia, después de los dos primeros siglos de esperanza y espera, había concebido su función como dirigida esencialmente a neutralizar la nueva experiencia de la palabra que Pablo, poniéndola en el centro del anuncio mesiánico, había denominado *pístis*, fe. Del mismo modo, en el sistema de la religión espectacular, el medio puro, suspendido y exhibido en la esfera mediática, expone el propio vacío, dice solamente su propia nada, como si ningún nuevo uso fuera posible, como si ninguna otra experiencia de la palabra fuera ya posible.

Esta nulificación de los medios puros es evidente en el dispositivo que más que ningún otro parece haber realizado el sueño capitalista de la producción de un Improfanable. Se trata de la pornografía. Quien tiene alguna familiaridad con la historia de la fotografía erótica sabe que, en sus comienzos, las modelos ostentan una expresión romántica y casi soñadora, como si el objetivo las hubiera sorprendido, no visto, en la intimidad de su *boudoir*. A veces, perezosamente tumbadas sobre un *canapé*, fingen dormir o hasta leer, como en ciertos desnudos de Braquehais y de Camille de Olivier; otras veces, el fotógrafo indiscreto las ha sorprendido justo mientras, solas consigo mismas, están mirándose en el espejo (es la puesta en escena preferida por Auguste Belloc). Pronto, no obstante, de la mano de la absolutización capitalista

de la mercancía y el valor de cambio, su expresión se transforma y se vuelve atrevida, las poses se complican y se mueven, como si las modelos exageraran intencionalmente la indecencia, exhibiendo, de este modo, su conciencia de estar expuestas al objetivo. Pero es recién en nuestra época que este proceso alcanza su estadio extremo. Los historiadores del cine registran como una novedad desconcertante la secuencia de *Monika* (1952), en la cual la protagonista Harriett Andersson mantiene de manera imprevista la mirada fija por algunos segundos en el objetivo ("aquí por primera vez en la historia del cine", comentará retrospectivamente el director, Ingmar Bergman, "se establece un contacto descarado y directo con el espectador"). Desde entonces, la pornografía ha vuelto ciertamente banal el procedimiento: las *pornostars*, en el acto mismo de practicar sus caricias más íntimas, miran ahora resueltamente al objetivo, mostrando que están más interesadas en el espectador que en sus *partners*.

De este modo se realiza plenamente el principio que Benjamin había ya enunciado en 1936, mientras escribía el ensayo sobre Fuchs, es decir que "aquello que en estas imágenes funciona como estímulo sexual, no es tanto la visión de la desnudez, como la idea de la exhibición del cuerpo desnudo delante del objetivo". Un año antes, para caracterizar la transformación que sufre la obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica, Benjamin creó el concepto de "valor de exposición" (*Ausstellungswert*). Nada mejor que este concepto podría caracterizar la nueva condición de los objetos y hasta del cuerpo humano en la edad del capitalismo realizado. En la oposición marxiana entre valor de uso y valor de cambio, el valor de expo-

sición insinúa un tercer término, que no se deja reducir a los dos primeros. No es valor de uso, porque lo que está expuesto es, en tanto tal, sustraído a la esfera del uso; no es valor de cambio, porque no mide en modo alguno una fuerza de trabajo.

Pero es quizás sólo en la esfera del rostro humano que el mecanismo del valor de exposición encuentra su lugar propio. Es una experiencia común que el rostro de una mujer que se siente mirada se vuelve inexpresivo. La conciencia de estar expuesta a la mirada hace, así, el vacío en la conciencia y actúa como un potente disgregador de los procesos expresivos que animan generalmente el rostro. Es la indiferencia descarada lo que las *mannequins*, las *pornostars* y las otras profesionales de la exposición deben, ante todo, aprender a adquirir: no dar a ver otra cosa que un dar a ver (es decir, la propia absoluta medianía). De este modo el rostro se carga hasta estallar de valor de exposición. Pero precisamente por esta nulificación de la expresividad, el erotismo penetra allí donde no podría tener lugar: en el rostro humano, que no conoce desnudez, porque está siempre ya desnudo. Exhibido como puro medio más allá de toda expresividad concreta, se vuelve disponible para un nuevo uso, para una nueva forma de comunicación erótica.

Una *pornostar*, que hace pasar sus prestaciones por *performances* artísticas, ha llevado recientemente al extremo este procedimiento. Se hace fotografiar en el acto de cumplir o padecer los actos más obscenos, pero siempre de modo que su rostro sea bien visible en primer plano. Y en vez de simular, según la convención del género, el placer, ella afecta y exhibe –como los *mannequins*– la más absoluta indiferencia, la más estoica ataraxia. ¿A quién es indiferente Chloè

Des Lyces? A su *partner*, ciertamente. Pero también a los espectadores, que se enteran con sorpresa que la estrella, incluso sabiendo perfectamente que está expuesta a la mirada, no tiene con ellos la más mínima complicidad. Su rostro impasible despedaza así toda relación entre la vivencia y la esfera expresiva, ya no expresa nada, pero se deja ver como lugar inexpresado de la expresión, como puro medio.

Es este potencial profanatorio lo que el dispositivo de la pornografía quiere neutralizar. Lo que es capturado en ella es la capacidad humana de hacer girar en el vacío los comportamientos eróticos, de profanarlos, separándolos de su fin inmediato. Pero mientras ellos se abrían, de este modo, a un posible uso diferente, que concernía no tanto al placer del *partner*, como a un nuevo uso colectivo de la sexualidad, la pornografía interviene en este punto para bloquear y desviar la intención profanatoria. El consumo solitario y desesperado de la imagen pornográfica sustituye, así, a la promesa de un nuevo uso.

Todo dispositivo de poder es siempre doble: él resulta, por un lado, de un comportamiento individual de subjetivación y, por el otro, de su captura en una esfera separada. El comportamiento individual en sí no tiene, a menudo, nada censurable y puede expresar más bien un intento liberatorio; es reprobable eventualmente –cuando no ha sido constreñido por las circunstancias o por la fuerza– solamente su haberse dejado capturar por el dispositivo. Ni el gesto descarado de la *pornostar*, ni el rostro impasible de la *mannequin* son, como tales, reprochables: son infames, en cambio –políticamente y moralmente– el dispositivo pornografía, el dispositivo desfile de moda, que los han apartado de su posible uso.

Lo Improfanable de la pornografía –todo improfanable– se funda sobre la detención y sobre la distracción de una intención auténticamente profanatoria. Por esto es necesario arrancarles a los dispositivos –a cada dispositivo– la posibilidad de uso que ellos han capturado. La profanación de lo improfanable es la tarea política de la generación que viene.

Los seis minutos más bellos de la historia del cine

Sancho Panza entra en un cine de una ciudad de provincia. Viene buscando a Don Quijote y lo encuentra: está sentado aparte y mira fijamente la pantalla. La sala está casi llena, la galería –que es una especie de gallinero– está completamente ocupada por niños ruidosos. Después de algunos intentos inútiles de alcanzar a Don Quijote, Sancho se sienta de mala gana en la platea, junto a una niña (¿Dulcinea?) que le ofrece un chupetín. La proyección está empezada, es una película de época, sobre la pantalla corren caballeros armados, de pronto aparece una mujer en peligro. Inmediatamente Don Quijote se pone de pie, desenvaina su espada, se precipita contra la pantalla y sus sablazos empiezan a lacerar la tela. Sobre la pantalla todavía aparecen la mujer y los caballeros, pero el rasgón negro abierto por la espada de Don Quijote se extiende cada vez más, devora implacablemente las imágenes. Al final, de la pantalla ya no queda casi nada, se ve sólo la estructura de madera que la sostenía. El público indignado abandona la sala, pero en el gallinero los niños no paran de animar fanáticamente a Don Quijote. Sólo la niña en platea lo mira con desaprobación.

¿Qué debemos hacer con nuestras imaginaciones? Amarlas, creerlas a tal punto de tener que destruir, falsificar (este es,

quizás, el sentido del cine de Orson Welles). Pero cuando, al final, ellas se revelan vacías, incumplidas, cuando muestran la nada de la que están hechas, solamente entonces pagar el precio de su verdad, entender que Dulcinea –a quien hemos salvado– no puede amarnos.

Índice

Este nuevo libro de Giorgio Agamben reúne diez ensayos breves, diez sutiles indagaciones acerca de algunos temas centrales de la filosofía contemporánea: lo sagrado y lo profano, el proceso de subjetivación y desubjetivación, la percepción benjaminiana del capitalismo como religión de la modernidad. El pensamiento de Agamben toma aquí diferentes ritmos, tonalidades, objetos: se sumerge en mitos antiguos y figuras cercanas –desde la imagen del Genius latino, hasta la del "ayudante" en Kafka, en Walser, en Collodi. Reflexiona sobre la parodia, sobre el deseo, sobre la noción de autor en Michel Foucault; sobre qué significa "ser especial"; sobre el cuerpo convertido en un puro medio sin fin; sobre la secreta solidaridad entre felicidad y magia. El texto titulado "Elogio de la profanación" orienta todo el volumen y permite leer cada uno de los otros ensayos como variaciones asombrosas, iluminadoras, de un mismo argumento: qué significa hoy hacer política.





ISBN 987-1156-34-0
9 789871 156344